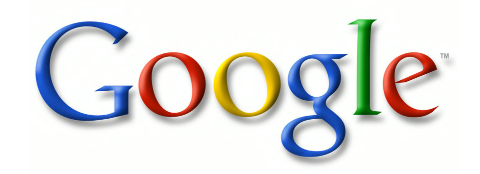
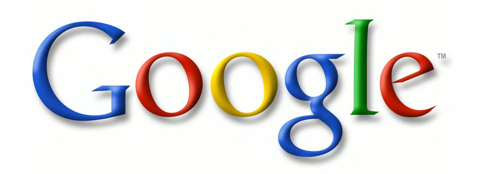



Google

Kunst und Leben

der

VORZEIT.

Dritte
neu durchgesehene und verbesserte Auflage in drei Bänden.

Kunst und Leben

der

VORZEIT

vom

Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Dritte

nach chronologischer Reihenfolge zusammengestellte und verbesserte
Auflage in drei Bänden.

Von

Dr. A. v. Eye und Jacob Falke.

ZWEITER BAND:

Vom Ende des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

NÜRNBERG, 1868.

VERLAG VON BAUER & RASPE.

ZWEITER BAND.

Vom Ende des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts.

Inhaltsverzeichniss des II. Bandes.

Heft 7 — 12.

Frauentracht

vom

Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Nebenstehende Figur ist dem rechten Seitenflügel eines in der Pinakothek zu München befindlichen Altargemäldes entnommen, das dem Meister *Konrad Fyoll* aus Frankfurt a. M., der etwa vom Jahre 1460—76 arbeitete, zugeschrieben wird. Wir erkennen darin ohne Zweifel ein Portrait und zwar die Stifterin des Altares, die auf dem Originalgemälde zu Seiten der heil. Katharina, ihrer Patronin, knieend dargestellt ist. Wir haben jedoch, um das ganze Costüm besser hervortreten zu lassen, dieselbe erhoben dargestellt, doch mit treuster Beibehaltung aller Formen. Der obere Theil ist ganz unverändert; am untern nur sind die Falten etwas länger gezogen, wie sie etwa fallen würden, wenn die Knieende in Wirklichkeit sich erhöbe. Uebrigens erklärt die Tracht sich leicht aus sich selbst. Ein einfaches weisses Kopftuch, welches über der enganliegenden Haube, die das Haar birgt, befestigt ist, verleiht dem auf der Gränze jugendlicher Blüthe stehenden Antlitze eine Einfassung, die so wenig eine Unwahrheit hinzufügt, wie sie etwas Wahres wegnimmt. Der tiefe Ausschnitt des aus steiferem, unbequemen Stoffe bestehenden Kleides, der die freie Bewegung des Athmens hemmen würde, ist durch einen leichteren Brustlatz von weisser Spitze und schwarzem Sammet ausgefüllt. Das reich mit Pelz gefütterte Obergewand, das zum Zwecke freierer Bewegung an beiden Seiten bis zur Höhe der Schenkel aufgeschlitzt ist, bezeichnet die Frau höheren Standes; hier, wie aus dem gegenüberstehenden Seitenflügel des Altares, auf welchem der Stifter desselben abgebildet ist, wahrscheinlich wird, die Gattin eines städtischen Rathsherrn oder reichen Bürgers und Patriziers. — Die hier abgebildete Tracht steht eben auf dem Punkte der Entwicklung, wo die einfache, fast zu schlichte Tracht der früheren Jahrhunderte in die reichen, vielsagenden Formen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überging, jener Zeit, in der überhaupt das deutsche Leben in materieller wie geistiger Hinsicht zu einer bis dahin kaum gekannten Blüthe sich entfaltete.




1.

Männertracht

vom

Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Nebenstehendes Brustbild ist demselben Bildwerke des Meister C. Fyoll entnommen, von dem wir die Frauentracht vom Ende des 15. Jahrhunderts (Lief. L, Bl. 4) entlehnt haben. Dasselbe gehört der knieenden Figur des Stifters an, der seiner Gattin gegenüber gestellt ist und der deshalb als Nebenstück in gleicher Weise hätte abgebildet werden mögen. Wir haben aber vorgezogen, das blosse Brustbild in etwas grösserem Maasstabe zu geben, weil auf dem Originale der untere Theil der Figur ganz unter den Falten des pelzgefütterten Ueberrockes verborgen ist und deshalb aus eigener Erfindung hätte hinzugefügt werden müssen. Das Fehlende, wie es sich hätte darstellen müssen, wenn es abgebildet wäre, lässt sich aber nach häufigen Analogien so leicht mit Worten andeuten, dass es einer Zeichnung nicht bedarf. Am Ende des 15. Jahrhunderts reichte das Obergewand noch tiefer zu den Füssen hinab, als im 16., wo es nur noch die Knie bedeckte. Eng anliegende Hosen bedeckten damals, wie auch später, die Beine; die Füsse aber staken in schwarzen, spitzen Schuhen, die um 1500 stumpf wurden und hellere Farben, auch anderen Schmuck, wie Puffen und dgl. annahmen. Bemerkenswerth an dieser Figur ist auch der Schnitt des Haares, das nach allen Seiten hin, ohne Scheitel, glatt herabgekämmt und auf der Stirn so verkürzt ist, dass es nicht in die Augen hängt. Diese Haartracht war allgemein üblich in den früheren Jahrhunderten und erhielt sich auch noch in der ersten Hälfte des 16., wo aber allmälig das volle Haar — bei Männern wie bei Frauen — von einem Haarnetze aufgenommen wurde. Die schwarze Kopfbedeckung liegt unter den gefaltenen Händen auf dem Tische, vor welchem der Betende kniet.



2.



Messner und Bischof.

vom 15. Jahrhundert.

Die rechts knieende Figur des Messners ist einer altdeutschen Malerei entnommen. Derselbe trägt einen grünen, schmal mit Gold besetzten Mantel, der auf der rechten Schulter befestigt ist. Unter demselben hat er den an den Hüften geschlitzten, vorn und hinten schurzartig herabhangenden Rock, wie er im 15. Jahrhundert gebräuchlich war. Er ist von brauner Farbe und ebenfalls mit Goldrändern besetzt — eine Zierde, mit welcher man auf Gemälden ziemlich verschwenderisch umging, die aber im Leben so oft nicht vorkommen mochte. Die Beinkleider sind röthlich braun die Stiefeln und Tasche lederfarben. Der Stab, welchen er als Fackel hält, ist mit gelbem Wachsdrahte umwunden.

Die Figur des Bischofs ist aus einem Pergamentmanuscript in Kloster *Rohr*. Mitra und Inful sind rosafarben mit Gold besetzt; der Mantel hochgelb — was wahrscheinlich einen Goldstoff andeuten soll — mit hellgrünem Unterfutter. Auffallend ist auf diesem das sonst in jener Zeit noch selten vorkommende Blumenmuster, welches bunte Blümchen mit grünen Stengeln und Blättern zeigt. Das Untergewand ist scharlachroth mit dem im 15. Jahrhundert gewöhnlich als Verzierung in Sammet eingepressten Muster und blauem Besatze am Unterrande. Die Alba ist, wie immer, weiss. Die Handschuhe sind blassroth, mit dunkelroth eingezeichnetem Ringe auf dem Handrücken. Auf dem Rücken des Mantels wird eine ebenfalls rothe Quaste sichtbar, vor der Brust das goldene Kreuz.

Wir bemerken noch, dass es in früheren Zeiten gebräuchlich war, den Bischof im Messgewande, später ihn im Mantel darzustellen.

Amictus, Alba und *Cingulum* waren immer weiss; *Manipulus, Stola* und *Planeta* stets von *einer* Farbe, die sich nach den verschiedenen heiligen Zeiten richtete. Die *Dalmatica*, gegenwärtig weiss, kommt früher verschieden gefärbt vor, vorzüglich scharlachroth. Die Bekleidung des Altares und des celebrirenden Priesters stimmen jedesmal überein.

Weiss ist die heilige Farbe an allen Christusfesten, Gründonnerstag, Trinitatis, Frohnleichnam, Allerheiligen und an Festen der Bekenner und Jungfrauen, die nicht Märtyrer sind; ferner bei Messen zur Papst- und Bischofs-Krönung, bei Einweihung von Kirchen, Todtenmessen für Kinder u. s. w., im Allgemeinen von der Vesper des Weihnachtsabends bis zur Octave (der 8. Tag nach einem Feste) von Epiphanias.

Roth, an Pfingsten, den Apostel- und Märtyrerfesten und den Octaven dieser Feste, sowie bei Papstwahlen; im Allgemeinen von der Messe des Pfingstabends bis zum folgenden Sonnabend.

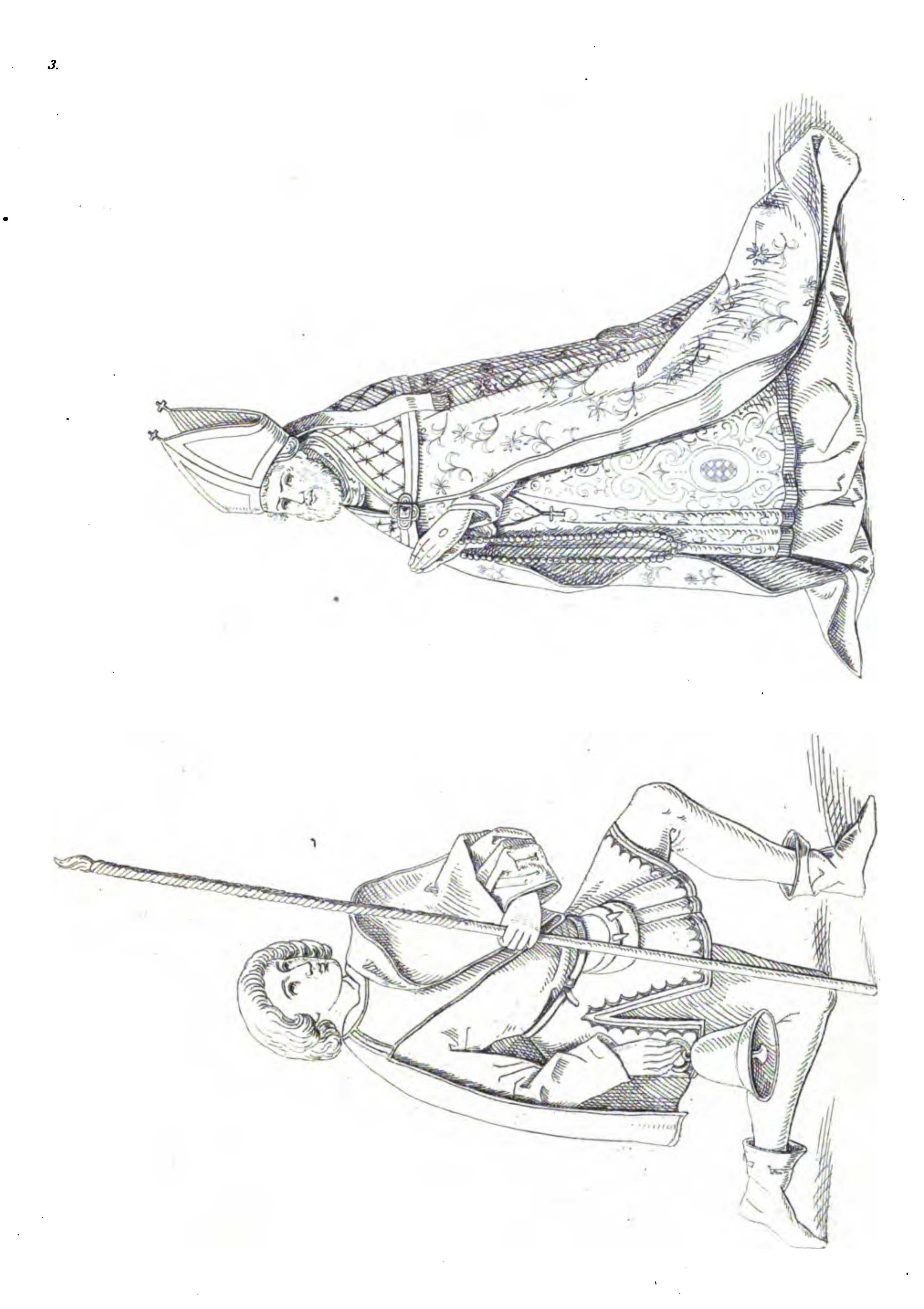
Grün, von der Octave des Epiphaniasfestes bis Septuagesimä; sodann von der Pfingstoctave biszum Adventabend.

Violett, in der Advents- und Fastenzeit, an Vigilien (der Abend vor einem Feste) Buss- und Bettagen, Aschermittwoch, Palmsonntag und Osterabend; endlich bei den meisten Prozessionen, im Allgemeinen vom 1. Advent bis Weihnachtsabend; sodann von Septuagesimä bis Osterabend.

Schwarz, am Charfreitage und bei Todtenmessen für Erwachsene.



3.



Einzelnheiten des bischöflichen Ornates.

Die priesterliche Mitra mit der Inful scheint uns, wenn wir auf ihr Entstehen und die Elemente zurückgehen, aus denen sie zusammengesetzt ist, in die antique Kopfbinde und die germanische Mütze zu zerfallen, welche letztere in den ersten Jahrhunderten nach Karl dem Grossen als gewöhnlich sich nachweisen lässt und aus der nicht weniger die bürgerlichen wie kriegerischen Kopfbedeckungen der spätern Zeit sich entwickelt haben. Aus dem 7. Jahrhundert wird als Tracht der christlichen Priester eine Kopfbinde, die wahrscheinlich zu einer Art Diadem sich ausgebildet hatte, ausdrücklich erwähnt. Die Mütze oder Mitra lässt erst viel später sich nachweisen. Das älteste Originaldenkmal, welches vor uns liegt und worauf wir einen bischöflichen Kopfschmuck suchen dürften, ist das Siegel eines Erzbischofs mit halb erloschener Inschrift aus dem 10. Jahrhundert, welcher indess das Haupt noch entblösst trägt. — Doch dürfen wir daraus nicht schliessen, dass damals überhaupt die deutschen Bischöfe noch ohne Kopfbedeckung gewesen seien. — Noch viel später haben die Bamberger Bischöfe *Hartwig* Graf *von Bogen*, (1047—1054); und *Otto* II. Graf *von Andechs* (1177—1196), auf ihren Siegeln sich ohne Mitra und Inful darstellen lassen, während Bischof *Eberhard* I., Burggraf *von Magdeburg* (1007—1042) deutlich mit einer solchen zu erkennen ist.

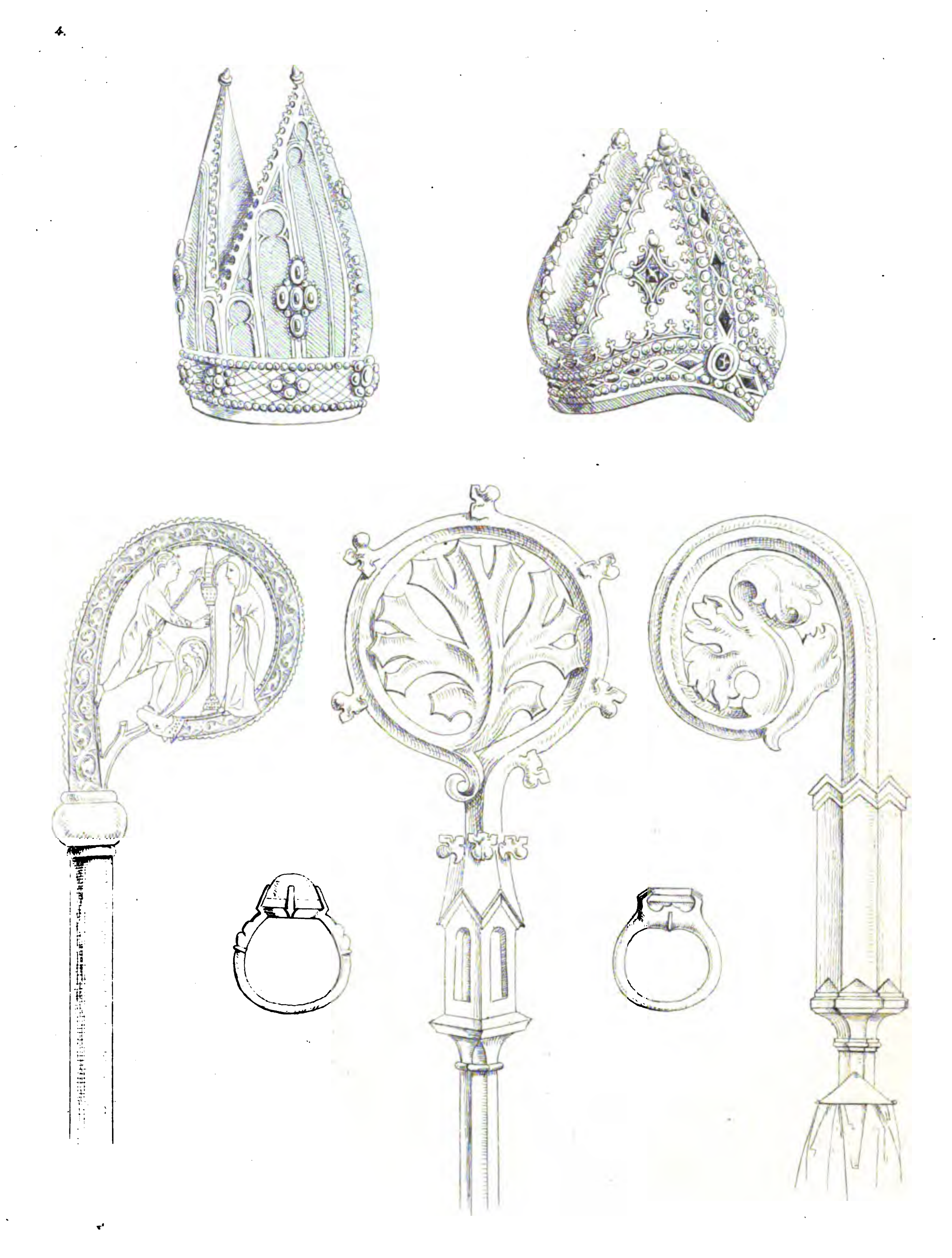
Die bischöfliche Mitra unterschied sich, wie gesagt, in ihrer Form anfangs nicht von der Mütze, welche man auch im gewöhnlichen Leben trug. Sie ruht bis in's 12. Jahrhundert niedrig auf den Kopfe; ist bald ein rundes Scheitelkäppchen, wie bei der abgebildeten Figur des Bischofs aus dem 12. Jahrhundert, bald ein kegelförmiger Deckel, wie auf dem Siegel des genannten Bischofs *Eberhard* und dem des *Hermann von Aurach* (1170—1177), auf welchem diese Form noch entschiedener sich ausspricht. Auch die cylinderförmige Gestalt findet sich. Stets aber ist die Mitra schon mit der Binde umwunden, welche sich als Besatz um den Unterrand der Mütze legt und hinten in zwei Streifen hinabhängt.— Bereits im 12. Jahrhundert tritt eine Bewegung in die einfache Form ein; die priesterliche Mütze sucht sich mit dem Priesterthume selbst zu erweitern. Sie baucht sich nach zwei Seiten hin aus und eine Zeitlang bleibt es unentschieden ob die Erhöhungen zu den Seiten des Kopfes oder vorn und hinten ihren Platz finden werden. Es kommen aus dem 12. Jahrhundert Abbildungen von Bischofsmützen vor, die ganz so aussehen, wie wir wohl die Hohepriestermütze bei den Israeliten abgebildet finden; so auf Siegeln der Bamberger Bischöfe *Egilbert* (1139—1146), und *Eberhard* II., Herrn von *Reifenberg* (1146—1170). Mit dem 13. Jahrhundert indess nimmt die Erhöhung entschieden ihre Wendung nach vorn und hinten, und bald nicht mehr als Ausbauchung und Wulst, sondern als Klappe, die in ihrer Doppelgestalt sich über eine runde Mütze zusammenlegte, immer höher stieg und auf ihren Flächen für den reichsten Schmuck Raum bot. Unsere Abbildungen sind zwei Gemälden von unbekannten Meistern des 15. Jahrhunderts aus der ehemaligen Boisseré'schen Sammlung entnommen.

Aehnlich gestaltete sich das Verhältniss mit den Bischofsstäben, die ursprünglich die einfache Form der Hirtenstäbe hatten, aber im Laufe der Zeit eine sichelförmige Gestalt annahmen und sich immer reicher im Schmucke entwickelten. Der auf unserer Abbildung linksgestellte ist nach einem in Bamberg befindlichen emaillirten Originale vom 11. Jahrhundert gezeichnet; der mittlere nach einem Holzschnitzwerke und der rechts befindliche nach einem Gemälde vom 15. Jahrhundert.

Die beiden Ringe befinden sich in Bamberg. Der links stehende ist dem Grabe des Bischof *Georg von Limpurg* (1505—1522) entnommen. Er besteht aus einem hutförmigen Saphir in goldner Fassung. Der andere gehörte dem Bischof *Joh. Gottfried von Aschhausen* (1609—1622) an und enthält einen würfelförmigen Hyacinth in schwarz emaillirter Fassung. Er ist ebenfalls in dessen Grabe gefunden worden.



4.



Verzierung eines Bischofstabes

vom fünfzehnten Jahrhundert.

Ahausen, in späterer, schwankender Veränderung auch *Auhausen* und *Anhausen* genannt, jezt protestantisches Pfarrdorf, war ehemals eine gegen das Jahr 990 gegründete, am Ries in Bayern gelegene Benediktinerabtei, welche um das Jahr 1530 in den Bewegungen der Reformation ihr Aufhören fand. Vom alten Kloster ist Wenig mehr übrig; nur die Kirche ist in ziemlich verödetem Zustande zurückgeblieben. Der ältere Theil derselben, die beiden Thürme und das Langhaus mit den beiden Seitenschiffen, ist in einfachem romanischen Style erbaut, und um das Jahr 1333 vollendet, was aus einer Inschrift am nördlichen Thurme hervorgeht. Der Chor, im Jahre 1519 vom letzten Abte des Klosters, *Georg Truchsess* von *Wetzhausen*, errichtet, zeigt die Formen der ausgehenden Gothik. Die geräumige Kirche muss einst prächtig ausgestattet gewesen sein, hat jedoch im Bauernkriege sehr gelitten. Das kostbarste Denkmal in derselben ist noch der von *Hans Schäufelein* gemalte Altar, die Krönung Mariens auf dem Hauptbilde darstellend, sodann der Grabstein des Stifters des Klosters, des *Hartmann von Lodenburg*, im Jahre 1542 erneut. Auch vom letzten Abte, der zwar erst nach langjähriger Verbannung vom Orte seiner Berufung im Jahre 1552 starb, befindet sich ein Grabstein, sowie ein Epitaphium dort, beide in unschönen Formen der Renaissance ausgeführt. Wichtiger sind drei ältere, gegenwärtig bei Seite gesetzte und dem Untergang allmälig zugehende Grabdenkmäler, deren eins von rothem Marmor und trefflicher Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die Portraitfigur eines Abtes und in der Hand desselben den von uns in seinem oberen Theile abgebildeten Bischofstab enthält. Der Stein ist leider der Wuth der Zerstörer auch nicht entgangen; das ganze obere Ende mit einem Theile der Inschrift fehlt; dem Abte selbst ist die Nase abgeschlagen. Glücklicher Weise ist der Stab, der vielleicht dem wirklichen des Abtes nachgebildet worden, bis auf einige äussere Verzierungen und das Gesicht des Kindes unversehrt geblieben. Die Arbeit desselben, mögen wir sie nun als Erzeugniss der Plastik oder der Goldschmiedekunst betrachten, gehört der besten Zeit an und liefert uns ein charakteristisches Beispiel für den edlen Styl dieser Kunstperiode. Ueber dem eigentlichen Stabe erhebt sich, denselben etwas erweiternd, ein Kranz von gothischen, fialengekrönten Spitzgiebeln, aus dem die Krümmung in einfach edlem Schwunge sich entwickelt. Diese ist achtkantig, auf der vorderen Seite mit Edelsteinen, auf der äusseren mit Eichenblättern besetzt. Das Ende krümmt sich nach Innen, entfaltet sich zu einer Blume, auf welcher der Halbmond ruht, der seinerseits die von einem Strahlenkranze umgebene Himmelskönigin trägt. Die Figur steht in ihrer ganzen Haltung noch grade vor der Stufe, auf welcher die Kunst in die eckige Manier des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts überging. Der Faltenwurf, wenn auch scharf gebrochen, geht doch über die Natur noch nicht hinaus. Das runde, liebliche Köpfchen der Maria mit dem lang hinabgelockten Haare bietet ein echt deutsches Gesicht vom reinsten jungfräulichen Ausdrucke. Das Kind zeigt nur die hilflosen Bewegungen des frühesten Alters, ein Charakter, der um diese Zeit allen deutschen Bildern des Christkindes eigen ist — im Gegensatze zu den gleichzeitigen italienischen Darstellungen, die auch im Kinde schon die hohe Bedeutung seiner Sendung auszudrücken wissen. Das Wunder einer jungfräulichen Mutter lag dem deutschen Gefühle und Verständniss näher als das eines kindgewordenen Gottes.







St. Franziscus und ein Franziskanermönch.

Stifter des Franziskaner- oder Minoriten-Ordens ist der heil. Franziskus von Assisi im alten Herzogthum Spoleto, geb. 1182, † 1226. Er soll eigentlich Johann geheissen haben und nur wegen seiner Kenntniss der französischen Sprache „der Franzose", „Franciscus" genannt worden sein. Als Sohn eines Kaufmanns war er zum Geschäfte seines Vaters bestimmt, fühlte aber früh eine Neigung zu einem zurückgezogenen, ascetischen Leben. Nach überwundenen Kämpfen mit den Seinigen und Entsagung aller irdischen Güter gab er sich ganz religiösen Uebungen hin und suchte, nach der äusserlichen Auffassung der Zeit, Christo soweit ähnlich zu werden, dass er selbst dessen Schmerzen und Leiden auf sich nähme. Die Legende erzählt von ihm, dass er einst auf den Berg Avernus sich begeben, um dort 40 Tage zu fasten. Als er am Kreuzerhöhungsfeste sich mit besonderem Eifer dem Gebete hingegeben, hatte er die Erscheinung eines Seraph, der in Gestalt des Heilandes an geflügeltem Kreuze über ihm schwebte. Von den Wundenmalen gingen feurige Strahlen aus, welche die Brust des Büssers mit seraphischem Brande erfüllten und an den betreffenden Stellen seines Körpers ebenfalls die Wundenmale einbrannten, die seitdem roth erschienen und häufig Blut ergossen. In dieser Lage sieht man den Heiligen häufig auf alten Bildern dargestellt. Nur wenige Jahre blieben ihm übrig, sich dem abgezogenen Leben zu weihen, doch fand er schon während dessen zahlreiche Anhänger und ein bald weitverbreiteter Orden ehrte ihn als Stifter. Papst Innocenz III. erkannte denselben 1215 auf dem Lateranensischen Concile an, Honorius bestätigte ihn und die folgenden Päpste begabten ihn mit vielen Vorrechten. Franziskus nannte seine Anhänger „fratres minores," geringere oder mindere Brüder, und theilte sie schon in drei Classen: die in Klöstern lebenden Mönche, die eben so lebenden Nonnen und die Personen beiderlei Geschlechts, welche nach einer von ihm verfassten Regel einzeln, entweder in ihren Häusern oder in einer Clausur sich einem gottseligen Leben hingaben. Später gingen die Minoriten, die sich auch mit dem Ehrennamen „seraphische Brüder" belegten, in viele einzelne Orden auseinander, die zum Theil sich an den Wortlaut der Regel ihres Stifters hielten, zum Theil päpstliche Bestimmungen und Aenderungen darin aufnahmen. Einige derselben erhielten mit der Zeit auch ihre eigenen Generale. Auch später gestiftete Orden traten zu den Minoriten in nähere oder fernere Beziehung.

Die wichtigsten zu den Minoriten zählenden Orden sind: die Franziskaner im engeren Sinne, die Barfüsser, Capuziner, Clarissen, Franziskanerinnen u. a. — Die ursprüngliche Tracht war ein langer Rock von aschfarbigem Tuche, wie ein Sack geformt, ein weisser Strick als Gürtel und daranhängend ein ebensolcher Knotenstrick. Den Kopf bedeckte eine spitze Kapuze, die ursprünglich mit dem Rocke zusammenhing, später an eine vorn rund, hinten spitz zugeschnittene Mozetta befestigt wurde. Die Kapuze ward in neuerer Zeit weniger spitz, im Gegensatz zu der der Kapuziner, welche, obwohl ein neugestifteter Orden, die alte Form beibehielten und daher den Namen bekamen. Andere Classen und Orden der Minoriten wichen noch in anderen Stücken der Kleidung ab, davon wir später das Nöthigste anführen werden.

Auf Reisen trugen die eigentlichen Franziskaner einen braunen Mantel, Hut und Schuhe. Leo X. führte i. J. 1517 die vielen Orden auf eine geringere Zahl zurück. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zählten sie noch 7000 Manns- und 900 Frauenklöster.

Unsre Abbildung, ein Bruchstück eines grossen verzierten Initial P, entnehmen wir einer im germanischen Museum befindlichen Pergamentmalerei aus einem Antiphonale des 15. Jahrhunderts. Der innere Raum des Buchstabens enthält als Füllung den heil. Franziskus mit den Wundenmalen, das Cruzifix in der Hand haltend, neben ihm einen heiligen Ordensgenossen mit einer Monstranz. Die Beiden zu Füssen liegenden Abtmützen und der Hirtenstab deuten ohne Zweifel auf die weite Verbreitung und Mächtigkeit des Ordens.



6.

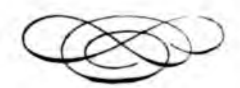


Karthäusernonne.

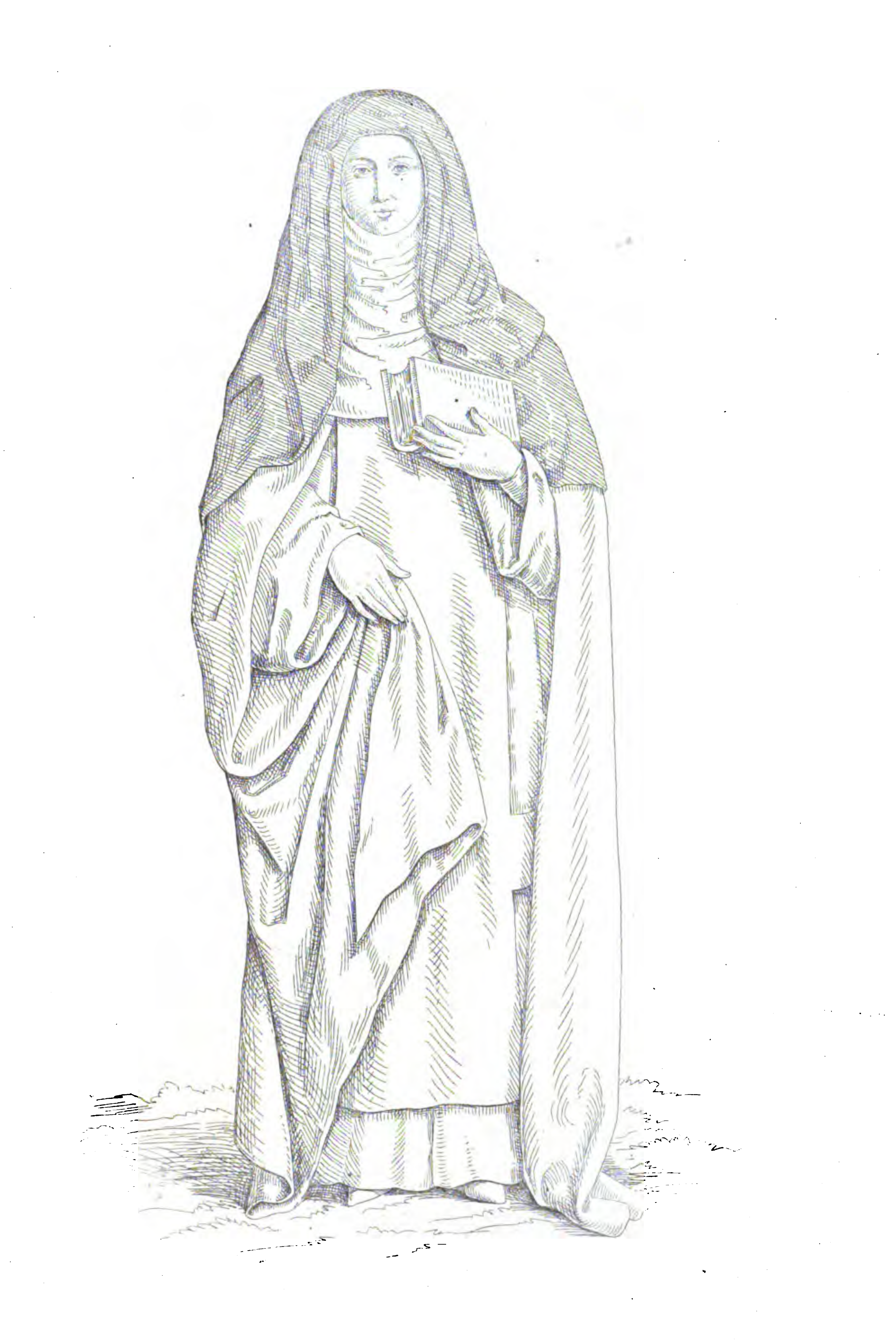
Dass der Grad von Heiligkeit, welchen das abgezogene Leben der Karthäuser gewähren musste, nicht auch von den nicht weniger eifrigen Frauen des Mittelalters hätte erstrebt werden sollen, lässt sich kaum erwarten. Und wirklich findet sich bereits im Jahre 1116 ein Frauenorden, der dem der Mönche unter gleichem Gelübde und derselben Lebensweise sich anschloss.

Die Karthäuserinnen trugen Rock, Wimpel und Scapulier weiss. Letzteres hatte dieselben Verbindungsstreifen, wie das Ordenskleid der Mönche (s. diese). Die Wimpel legte sich über das Scapulier, das darunter breit hervorfiel. Der Weihel war schwarz und ging bis auf die Ellenbogen herab. Im Chor trug man einen weissen Mantel, der am Halse über der Wimpel zugeknöpft war.

Unsre Abbildung giebt die Copie einer Holzstatuette vom 15. Jahrhundert im germanischen Museum.



7.



Eine Brigittennonne.

Die Zeiten des Uebergangs sich in äusserste Gegensätze zu spalten pflegen, indem gegen die neuen Anschauungen, welche die Welt zu bewegen anfangen, die alten, die sie bis dahin getragen, mit letzter Anstrengung wie gegen eine feindliche Gewalt sich erheben, so finden sich auch im Laufe des 14. Jahrhunderts, als mit dem Auftreten eines neuen Standes, des Bürgerthums, neue Gedanken und Strebungen das Leben zu gründen begannen, noch einzelne Erscheinungen, die wir auf den ersten Blick in eine viel frühere Zeit zu versetzen versucht sind. Doch zeigt sich bei näherer Betrachtung bald, dass sie eben nur Erscheinungen sind und fast gänzlich eines inneren festen Kernes entbehren. Nicht anders verhielt es sich auch mit dem Auftreten der heil. Brigitte, einer schwedischen Prinzessin, die, Mutter von acht Kindern, nach dem Tode ihres Mannes, um 1340, nicht ohne manigfache Affectation, sich einem Büsserleben hingab und Stifterin eines nach ihr benannten Ordens wurde. Obgleich sie behauptete, dass die Regel, welche sie für denselben verfasste, ihr von Christus wörtlich eingegeben sei und jene auch der päbstlichen Bestätigung nicht ermangelte, so stellt sich doch sogleich der Unterschied dieser Ordensverfassung gegenüber den älteren heraus, welche in Zeiten entstanden waren, wo das Klosterleben einem innigsten Bedürfnisse entsprach und, indem es aus den Tiefen des Zeitbewusstseins herausgenommen war, zugleich dessen Höhenpunkt bezeichnete. Die heil. Brigitte aber ging von einer reinen Phantasie aus und stiftete damit etwas Wesenloses, Unhaltbares. Sie wollte in Form eines geistlichen Ordens den Hofstaat Jesu darstellen, wie derselbe in der Entwicklung der Kirchenlehre war ausgebildet worden, ohne zu bedenken, dass eine blosse Form noch nicht das Wesen und dass Klostergelübde nicht den Geist gewähren könnten, welcher der Umgebung des Erlösers Gestalt gegeben. In ihren Klöstern sollten zunächst 60 Nonnen leben, sodann 13 Mönche und zwar sämmtlich geweihte Priester, als Repräsentanten der 13 Apostel mit Einschluss des Paulus, weiter 4 Diakonen für die vier ersten grossen Kirchenlehrer: Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor d. Gr.; endlich 8 Laienbrüder — eine Zusammensetzung, die so nicht wohl bestehen, vielweniger einem höheren Zwecke dienen konnte. — Der Orden erhielt sich zwar, verliess aber bald die Regel der Stifterin und lebte nach der des heil. Augustinus.

Die Nonnen trugen Rock, Skapulier und Mantel schwarz, Wimpel (die Bedeckung von Hals und Brust bis zum Kinn hinauf) weiss; Weisel (Bedeckung des Kopfes) ebenfalls weiss, aber umher mit einem schwarzen Bande so besetzt, dass vorn noch ein weisser Streifen blieb.

Unsere Zeichnung ist nach einer Holzstatuette vom 15. Jahrhundert im germanischen Museum entworfen.



8.



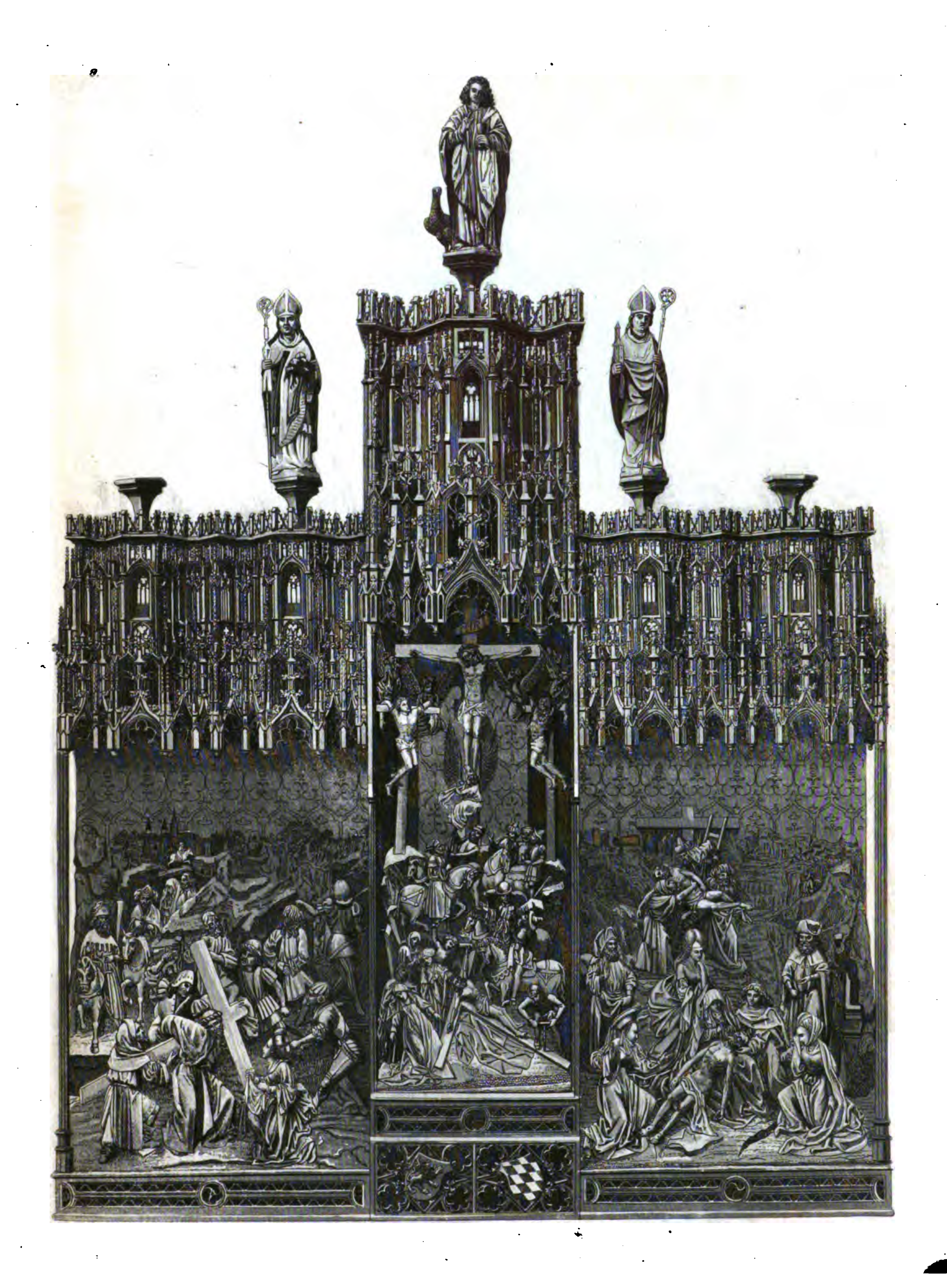
Altar

vom 15. Jahrhundert.

Eine jede Zeit in den auf einander folgenden Epochen der Kunstentwicklung hat Einzelheiten aufzuweisen, die grade sie zur höchsten Vollendung auszubilden berufen scheint. So, können wir sagen, bietet das 14. Jahrhundert die schönsten Grabdenkmäler; dem 15. gehören die herrlichen Altäre an, die in keiner andern Zeit mit solchem Geschmacke und solcher Pracht wieder errichtet worden sind. Die Ursache beruht für die genannten wie für andere Fälle auf natürlichen Gründen. Die einfachen strengen Formen, welche im 14. Jahrhundert noch galten, entsprachen mehr dem Steine, in welchem die Grabdenkmäler durchweg ausgeführt wurden; die grössere Beweglichkeit in der Formenentwicklung der folgenden Epoche liessen sich besser in Holz ausführen, aus welchem Material vorzugsweise die Altäre bestehen. — Der Aufbau derselben ist mit wenigen Ausnahmen und geringen Abweichungen immer derselbe. Auf einem Fussgestell, der *Predella*, welche im Allgemeinen einer umgekehrten, abgestumpften Pyramide gleicht, aber durch Profilirungen bestimmte Abstufungen und Formen erhält, ruht das Hauptbild, das entweder ein blosses Gemälde oder eine architektonisch vertiefte und verzierte Halle ist, unter welcher geschnitzte Bildwerke, prachtvoll bemalt und vergoldet, aufgestellt sind. Das Haupt- oder Mittelbild wird umgeben — oder, wenn der Altar ausser Gebrauch ist, verdeckt von zwei Seitenflügeln, die gewöhnlich Malereien auf beiden Seiten, seltner auf der einen geschnitzte Reliefiguren enthalten. Ueber dem Hauptbilde erhebt sich gewöhnlich eine freistehende plastische Arbeit, ein Crucifix, eine trauernde Maria mit dem Leichname Christi u. s. w., von Ornamenten und Gestalten von Heiligen umgeben. Auf der Predella findet sich gewöhnlich der Herr mit der Reihe seiner Apostel in Brustbildern oder das Tuch der heil. Veronika, von zwei schwebenden Engeln getragen, in Malerei oder flachem Relief. Auch ist sie wohl zu einem Grabe mit dem Leichname Christi ausgehöhlt, von zwei Wächtern gehütet. Auch der Heilige, dem der Altar gewidmet, ist wohl darauf im Grabe liegend dargestellt. Bei grösseren Altären ist oft das Mittelbild in mehre Abtheilungen geschieden, von denen jede ihre eigne Darstellung, durch architektonische Ornamente geschieden, enthält; auch befindet sich wohl oben noch ein zinnenartiger Aufsatz, dem dann die Gestalt der Seitenflügel mit einem Ausschnitte entspricht, so dass immer das Ganze, bis auf die zu oberst sich befindenden frei stehenden Bildnereien bedeckt wird. — Auf der Rückwand pflegt der Altar mit Malereien von untergeordnetem Werthe auf trocknem Kraidegrunde bedeckt zu sein.

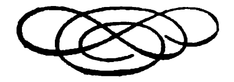
Der von uns abgebildete Altar, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, durch die beiden Wappen als bayrisches Kunstproduct bezeichnet, früher in München befindlich, gegenwärtig im Besitz des Bildhauers *Hans Gasser* zu Wien, gehört gewiss zu den hervorragendsten Erscheinungen dieser Art. Er besteht ganz aus Holzschnitzwerk mit Bemalung und Vergoldung und ist ohne die gewöhnlichen Seitenflügel, die allerdings bei seiner ganz aus der Ebene herausweichenden Anlage nicht wohl anzubringen waren. Seine Fläche ist in drei Abtheilungen geschieden, von denen jede ein Hauptmoment aus der Leidensgeschichte: die Kreuztragung Christi, die Kreuzigung und die Abnahme vom Kreuze, in weit vortretendem Relief enthält, so dass die vorderen Figuren fast frei stehen und die entfernteren, wie auf einem Gemälde, perspectivisch verjüngt angeordnet sind. Die Figuren sind ganz im Charakter der Zeit gehalten, aber von meisterhafter Ausführung. Bewunderungswürdig ist die oben angebrachte, in Art eines Baldachins weit vortretende, vorn auf dünne Säulen gestützte und reich verzierte Bekrönung, welche auf einfachen, darüber hervortretenden Tragsteinen die Figuren des heil. Nicolaus, Johannis des Täufers und eines Bischofs mit einer Kirche trägt. Dieser letztere ist wahrscheinlich der heil. Wolfgang von Regensburg, was einigen Anhalt für den ursprünglichen Ort der Aufstellung dieses Kunstwerks bieten könnte. Zu beiden Seiten fehlt eine Figur. Der Grund hinter den Reliefs ist in Art von Teppichen gemustert und vergoldet.





Todtenwache im 15. Jahrhundert.

Die Sitte, die Leichen verstorbener Personen von Bedeutung vor der Beerdigung noch auszustellen, sei es im Sterbehause selbst oder in der Kirche, und dort unter Gesängen und Gebeten zu bewachen, ist uralt in der christlichen Kirche. Solche Vigilien dauerten oft mehrere Tage oder sie beschränkten sich bloss auf den Vorabend und die Nacht vor dem Begräbniss, wie denn auch heute noch in ähnlicher Weise das Todtenamt am Vorabend Allerseelen abgehalten wird. Wenn, wie es bei Wohlthätern der Kirche im Mittelalter häufig geschah, die Leichen derselben in der Krypta oder in den Seitenkapellen, und zwar nicht selten über der Erde beigesetzt wurden, so konnten diese Wachen auch noch mehrere Tage nach der Beerdigung fortgesetzt werden. Brennende Kerzen und Fackeln umgaben dabei stets den Sarg, wie sie auch zum Leichenbegängniss selbst nothwendig waren; desgleichen musste ein Crucifix am Kopfende stehen. — Unsere Abbildung zeigt uns eine solche Todtenwache aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wir entnehmen sie der feinen Miniaturmalerei eines Gebetbuches jener Zeit im germanischen Museum und geben sie in vergrössertem Massstabe wieder. Sie wird, wie es scheint, in der Seitenkapelle eines Klosters abgehalten. Brennende Kerzen, bei denen die Form der Leuchter bemerkenswerth ist, umgeben den blaubedeckten Sarg, an dessen oberen Ende das Crucifix steht. Mönche sitzen zu beiden Seiten, die einen singend und betend, die andern ruhend. So wechseln sie mit einander ab, bis der Sarg der Ruhestätte übergeben wird.



10.



Kronleuchter in der Kirche zu Kraftshof.

Fünfzehntes Jahrhundert.

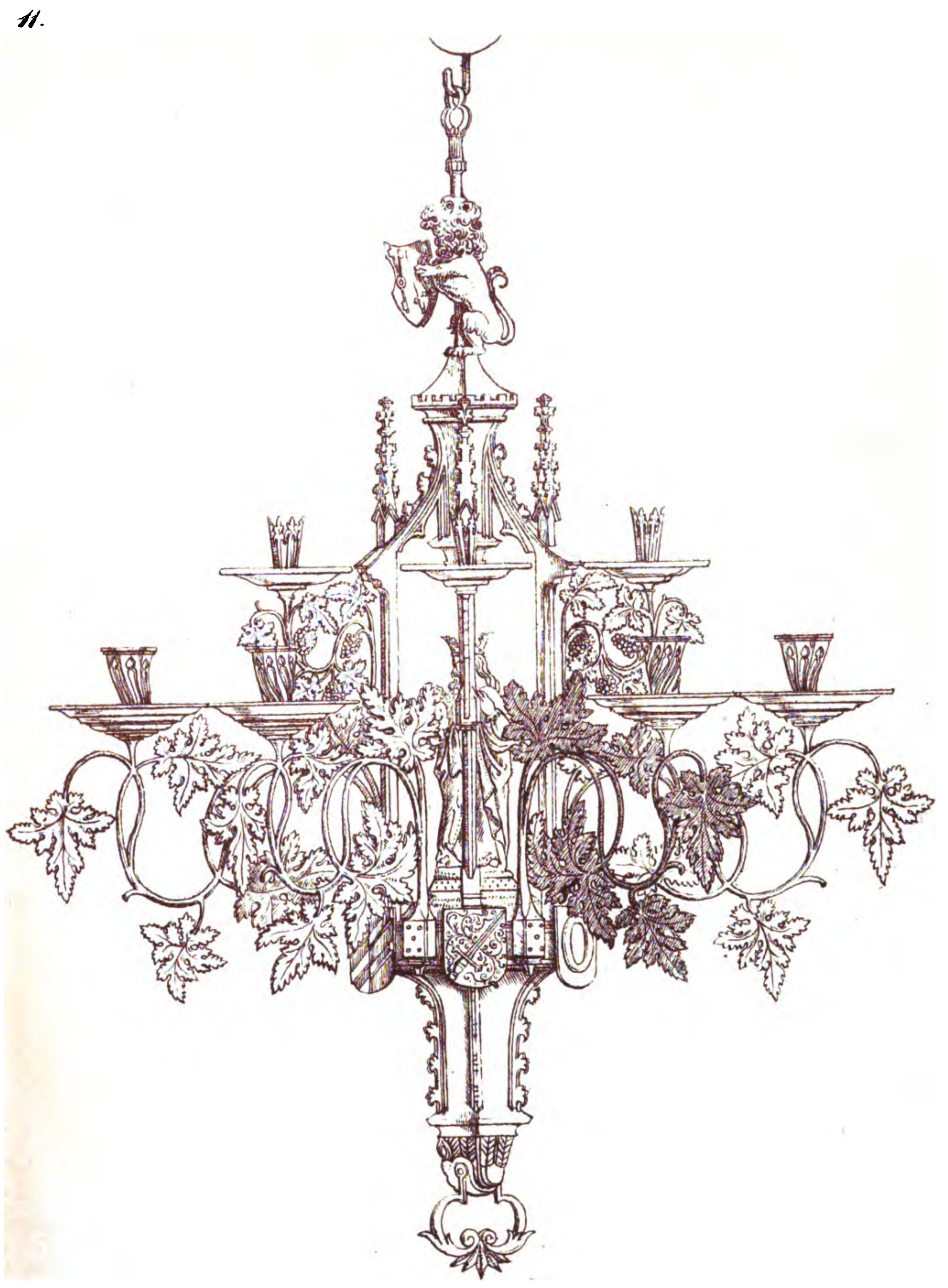
Schon einige Male ist in diesem Werke die Rede gewesen von der hohen Vollendung, welche die kunstreiche Bearbeitung der Metalle im Laufe des 15. Jahrhunderts erlangte. Ein neues Beispiel giebt der auf beiliegender Tafel abgebildete Kronleuchter in der Kirche zu *Kraftshof*, einem Orte in der Nähe von Nürnberg, in welchem von Alters her die angesehene patrizische Familie der *Kress* begütert gewesen. Auch dieser Leuchter ist eine Stiftung dieser Familie und enthält in mehrfacher Wiederholung ihr Wappen, das schrägliegende silberne Schwert auf rothem Felde. Der Leuchter ist von Bronce und goldglänzend. Seinen Hauptkörper bildet ein sechskantiger, unten mit einem verzierten Knopfe und Handgriffe versehener, nach oben hin sich erweiternder Stamm, der hier in seiner grössten Ausdehnung die Basis für einen gothischen Ueberbau bildet. An derselben Stelle setzen die sechs zierlich gewundenen, mit Weinlaub verzierten Zweige an, welche die Leuchter tragen. Zwischen diesen Zweigen, an den scharfen Kanten des Sechsecks sind Wappenschilde der genannten und anderer ihr verwandten Familien angebracht. Den Ueberbau bildet zunächst ein von 6 Pfeilern getragener und mit Fialen gekrönter Baldachin, unter dem eine gekrönte Maria mit dem Kinde sich befindet. Von den Pfeilern gehen sechs andere, kürzere Weinranken mit Lichtträgern aus. Oben setzt sich der unten abgebrochene Stamm in derselben Weise, nur übereck gestellt, fort und bildet wieder mit einer gezinnten Krönung den Träger für einen sitzenden Löwen, der die Alliancewappen der *Schlüsselfelder* und *Kress* hält. Der ganze Leuchter ist 2' 6'' Nürnberger Maas hoch, und misst 2' 1½'' in grösster Breite; die Figur der Maria ist 6'' hoch.

Aus der Zusammenstellung der Wappen, namentlich dem Alliancewappen dürfte sich die Zeit der Entstehung dieses schönen Werkes berechnen lassen. Doch kommt eine Verbindung der *Kraftshofer* Linie der *Kress* mit den *Kolern* und *Pömern*, deren Wappen sich unten finden, häufig; mit den *Freidlin* und *Schlüsselfeldern*, soviel wir haben ausfindig machen können, erst um 1600 vor, welcher Zeit der Leuchter aber nicht angehören kann. Es wäre möglich, dass der Leuchter später einmal einer Erneuerung unterzogen und die Wappen den näher liegenden Verhältnissen angepasst wären. Auch aus dem 17. Jahrhundert kommen in Nürnberg noch treffliche Broncegüsse vor.

Derselbe Leuchter ist in *Heideloffs Ornamentik*, doch im Ganzen, wie im Einzelnen nicht ganz richtig, abgebildet worden.



11.



Reliquienbehälter

vom 15. Jahrhundert.

Bekannt ist, welche Rolle die Reliquien der Heiligen und deren Verehrung das ganze Mittelalter hindurch spielten. Für die Kunst ward diese in sofern wichtig, als für Aufbewahrung dieser geheiligten Sachen entsprechende, möglichst kostbare Behältnisse gefordert wurden und zu deren Herstellung vor Allem jene in ihren einzelnen Zweigen in Anspruch genommen ward. Ohne die Reliquienbehälter würden wir bei weitem ärmer an Kunstdenkmälern der früheren Zeit sein, und sie haben selbst sich um so zahlreicher erhalten, jemehr ihr Inhalt sie vor roher Zerstörung schützte. — Anfangs war ihre gewöhnliche Gestalt die eines kleinen Hauses mit einem verzierten Dachkamme und vier Füssen, worauf sie ruhten. Zu dieser Form wurden sie aus vergoldeten und mit Emaille eingelegten Kupferplatten zusammengefügt, anfänglich oft sehr roh, mehr und mehr aber mit grösserer Kunst. Man nahm auch andere Stoffe, namentlich edle Metalle als Bestandtheil oder Ueberzug der Wände und erging sich in immer reicheren architektonischen Formen, während Edelsteine und plastischer Zierrath, auch Malereien die Emailen verdrängten. Seit dem 14. Jahrhundert sind ausgehöhlte Crystallcylinder häufig, welche monstranzartig, am meisten noch immer in vergoldetem Kupfer oder Silber gefasst wurden und die Reliquie sichtbar in sich enthielten. Mit dem 15. Jahrhundert kamen allerlei phantastische Formen auf; jemehr im Bewusstsein der Menschen der Inhalt an Bedeutung verlor, desto mehr trieb man mit der äusseren Hülle Prunk. Man brachte oft in sehr sinniger Weise den Behälter durch seine Gestalt in Beziehung zu der Reliquie selbst. Ein Stück vom Kreuze Christi bewahrte man in einer Kreuzesform; für die Armröhre eines Heiligen machte man einen Arm. Oft bildete man auch die halbe oder ganze Figur des Heiligen oder stellte, wenn es wohl anging, sein Attribut dar und brachte in einer Höhlung das Andenken daran unter. Nicht weniger kommen aber auch Formen vor, die ohne Bedeutung für den Inhalt sind, Blumen, Bäume, Kästchen mit mannigfachem Zierrath u. s. w. Schädel hatte man schon seit alter Zeit in kostbare Tücher gehüllt, oft mit Perlen und Edelsteinen besetzt, doch so, dass ein Stück der Stirnfläche entblösst blieb, und sie in den Altären, gewöhnlich in der Predella, aufgestellt. Solch ein Schmuck ward so unentbehrlich für eine Kirche erachtet, dass man, wo wirkliche Heiligenschädel fehlten, auch einen frommen Betrug nicht scheute und statt ihrer hölzerne Kugeln in gleicher Umhüllung aufstellte. Solch ein falscher Schädel, der in der St. Jacobikirche zu Nürnberg gefunden worden, wird noch im germanischen Museum aufbewahrt.

Eine eigenthümliche Erscheinung und gewissermaassen ein ahnungsvoller Zug der Zeit ist, dass man kurz vor dem Ausbruche der Reformation, welche die Reliquien ihres Ansehens beraubte, eifrig bemüht war, die von nun an dem Untergange preis gegebenen Schätze durch Abbildung zu vervielfältigen und zu erhalten. So entstanden die *Heiligthumsbücher* mit Abbildung und Beschreibung der in einer Kirche oder Stadt enthaltenen Reliquien, von denen einige der vorzüglichsten von dem nachher so eifrigen Anhänger der Reformation, dem Meister *Lucas Cranach*, sich herschreiben. Ihm gehört auch das seltene, mit den prächtigsten Holzschnitten ausgestattete Büchlein an: *dye zaigung des hochlobwirdigen hailigtums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg*, aus dem wir zwei Abbildungen in getreuer Copie geben. Die eine stellt den Löwen des heiligen Markus, die andere die heilige Margaretha in ganzer Figur dar. Beide waren von Silber, der erstere vergoldet. Im Löwen wurde ein Stück von der Kniescheibe des Evangelisten Markus und einige Stücke von St. Lukas; in der Figur der Heiligen ein Zahn so wie einige Gebeine derselben aufbewahrt.




SANCTVS MARC





Innere Ansicht einer Stadt vom Jahre 1491.

Bekanntlich erfuhr im Beginn der neueren Geschichte der Volksgeist im Abendlande einen durchgehenden Umschwung und der Gegensatz zwischen dem Leben in der eigenen Persönlichkeit und in der Oeffentlichkeit nahm eine entgegengesetzte Stellung ein. Während jenes im Mittelalter unter der gesicherten Herrschaft der Kirche in eine Allgemeinheit, den von jener vorgeschriebenen Glauben, seine Pflichten und Anwartschaften aufging, die Unsicherheit aller staatlichen Verhältnisse aber dazu zwang, das Leben, so wie es in Verkehr mit der Aussenwelt trat, vor allem sicher zu stellen und gehörig abzuschliessen, löste sich in der neueren Geschichte, namentlich unter dem Eindrucke der deutschen Reformation, der Einzelne vom abstrakten Gemeinbewusstsein, indem er zu demselben eine selbstständige Stellung einnahm und die persönliche Bildung in eine individuelle verwandelte. Die allmälig gewonnene grössere Sicherheit des Verkehres in engeren und weiteren Grenzen aber liess statt dieser eine Richtung auf Freiheit und Erleichterung der Bewegung eintreten. Dass diese eingreifende Wandlung im Volksleben bis in die weitesten Ausläufe seiner Strebungen und Einrichtungen sich geltend machte, lässt sich voraussetzen. Dass aber manche Einrichtungen erst langsam und spät dem geistigen Fortschritte folgten, lag in der Natur von Umständen, die in den meisten Fällen eine besondere Untersuchung und Würdigung verdienen. Dass erst etwa zwei Jahrhunderte nach dem Beginn der neueren Geschichte in Anlage des Hauses und der Städte ein neues Prinzip zum Durchbruch gelangte, erklärt sich leicht aus dem Grunde, dass so lange die alten Ortschaften und Bauten noch vorhielten. Meistens bis in das 18. Jahrhundert wohnten die Städter, als ob sie jeden Augenblick des Fehdebriefes eines benachbarten Fürsten oder des Ueberfalls der Raubritter gewärtig sein müssten. Es war keineswegs romantischer Sinn, der die Städte im alten malerischen Gewande beliess, sondern vielmehr Unvermögen, dieses durch ein neues zu ersetzen und bei den häufigen Kriegen die Gefahr von sich abzuwenden, durch unzulängliche Befestigungen das Unheil eher herauszufordern als es fern zu halten.

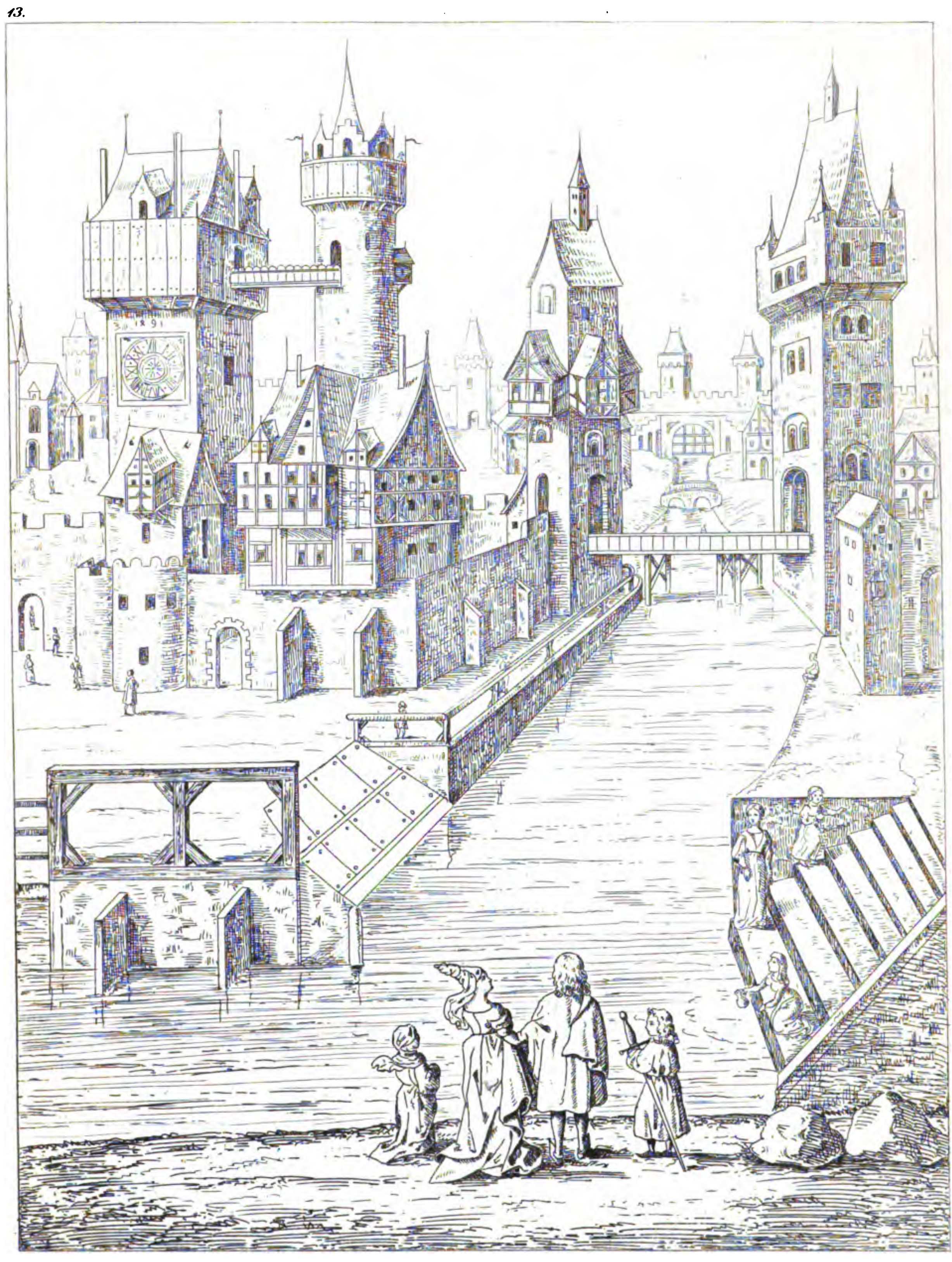
Tiefe Gräben, hohe Mauern, feste Thürme, diese nicht allein im Umfange der Stadt, sondern mit den nöthigen Werken auch an anderen geeigneten Punkten durch sie hin zerstreut, enge, krumme Gassen bildeten den Hauptcharakter der alten Stadtanlage; schon die nächste Umgebung war ausgesetztes Land, grösstentheils kahl und verlassen. Der Erwähnung eines Spazierganges, welchen ehrsame Bürger vor die Thore ihrer Stadt machen, sind wir vor dem 16. Jahrhundert nicht begegnet.

Wir werden auf unserer Abbildung in Mitte einer Stadt versetzt, durch welche ein Fluss seinen Weg nimmt, der, gemäss dem Prinzip des alten Städtebaues, mit in die Befestigung des Ortes hineingezogen ist. Die Ufer sind hoch aufgemauert, so dass der Fluss zu einer Art Graben wird, der nicht leicht zu überschreiten ist. Die Mündungen der Brücke sind mit starken Festungswerken umgeben. Im Hintergrunde erblicken wir die Stadtmauer, die einen thorförmigen Ausgang des Flusses durch ein Fallgitter sichert. Die schlank empor steigenden Thürme, so wie die über dem Boden sich erweiternden Häuser bilden den Hauptcharakter der Ansicht. An dem Thurme links bemerken wir bereits eine Uhr und darüber die Jahreszahl.

Die Originalzeichnung ist von guter Hand ausgeführt und weiset in der Art ihrer Behandlung, wie auch die Tracht der Spaziergänger im Vordergrunde, auf die Rheingegend. Sie wird in der Erlanger Universitätsbibliothek aufbewahrt.



13.



Das Nürnberger Thor zu Hersbruck.

Die Thore der alten, ehemals befestigten Städte bieten gewöhnlich das malerischste Ansehen, namentlich wenn sie noch aus dem 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen. Sie sind unter allgemeiner Festhaltung ihrer Bestimmung, der Befestigung, noch ganz nach dem zufälligen Bedürfnisse, so zu sagen organisch von innen heraus, nicht, wie bei uns, systematisch von aussen nach innen hinein erbaut. Der individuelle Sinn ihrer Erbauer, vielleicht gar auch der Thürmer, Pförtner u. s. w., welche darin zu hausen hatten, hat sich stets in ihrer inneren Einrichtung so unbefangen bethätigt und diese offenbart sich wiederum so sprechend in dem äusseren Gepräge der Gebäude, dass man in diesen den Geist jener noch wie ein warm pulsirendes Leben zu erblicken glaubt, und wir für die malerische Wirkung mehr ein selbständiges, künstlerisch aufzufassendes Wesen, als ein schon vorgezeichnetes, nur noch nachzubildendes Kunstwerk vor uns haben.

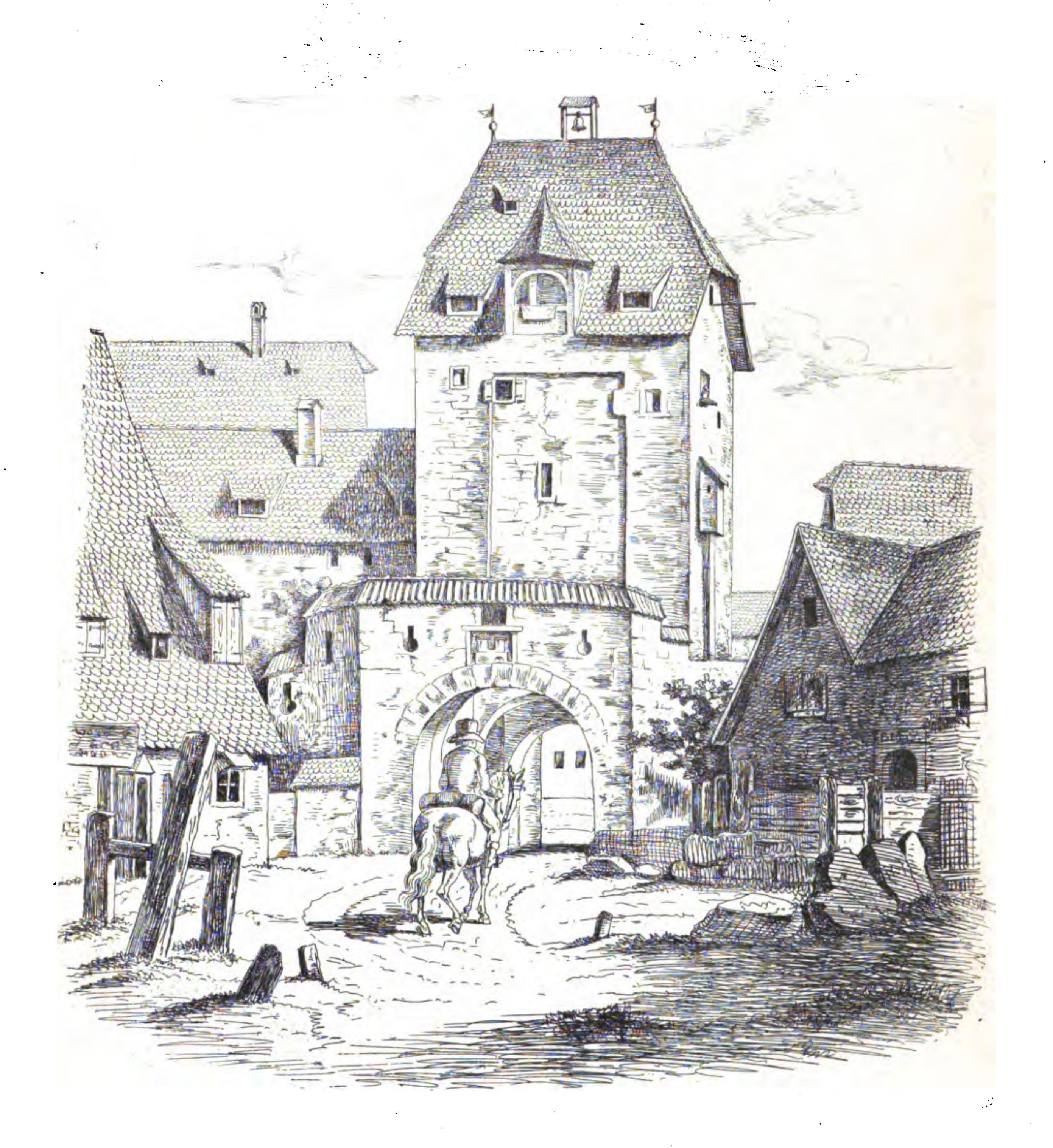
Vor dem eigentlichen Thore befand sich gewöhnlich, wie es auch auf unsrer Abbildung zu sehen, ein Vorbau, eine erhöhte Ringmauer, die einen kleinen Hof umschloss. Vor diesem stieg der Stadtgraben hinab, über den eine Zugbrücke nach aussen führte. Die Mündung der letzteren war von Sperrbalken und Pallisaden, auch wohl von grösseren Schanzanlagen umgeben. Die Thorwege wurden durch starke, hölzerne Thüren, im Nothfalle durch eiserne Fallgatter geschlossen, welche in Rinnen, die an der Mauer selbst ausgemeisselt waren, eingelassen wurden. Ueber dem Thore fehlt nie das Wappen der Stadt, welches hier aus zwei Thürmen besteht, zwischen denen eine schräge Brücke mit darüber laufendem Hirsche (einem Steinbocke, nach Anderen) sich befindet.

Hersbruck, in den ältesten Zeiten *Haderichesbrukka* genannt, ist ein Landstädtchen, 6 Stunden von Nürnberg an der Pegnitz gelegen, viel kleiner, jedoch nachweislich älter als dieses, da es bereits in einer Urkunde vom Jahre 976 vorkommt. Seiner Lage nach gehörte Hersbruck dem alten Nordgaue an; wechselte jedoch häufig seine Herren. Es war als Lehen bald den Bischöfen von Bamberg, bald den Herzögen von Bayern, endlich der Krone Böhmen verliehen. Von dieser kam es 1504, gleichfalls als Lehen, an die Reichsstadt Nürnberg, welche es unter seiner Pflegschaft hatte, bis beide dem Königreich Bayern einverleibt wurden.

Statische Nachrichten so wie die bescheidene Geschichte dieses Ortes findet man in *G. M. Waldau's Diplomatische Geschichte und ausführliche Beschreibung der Nürnbergischen Landstadt Hersbruck. 1788.*



14.



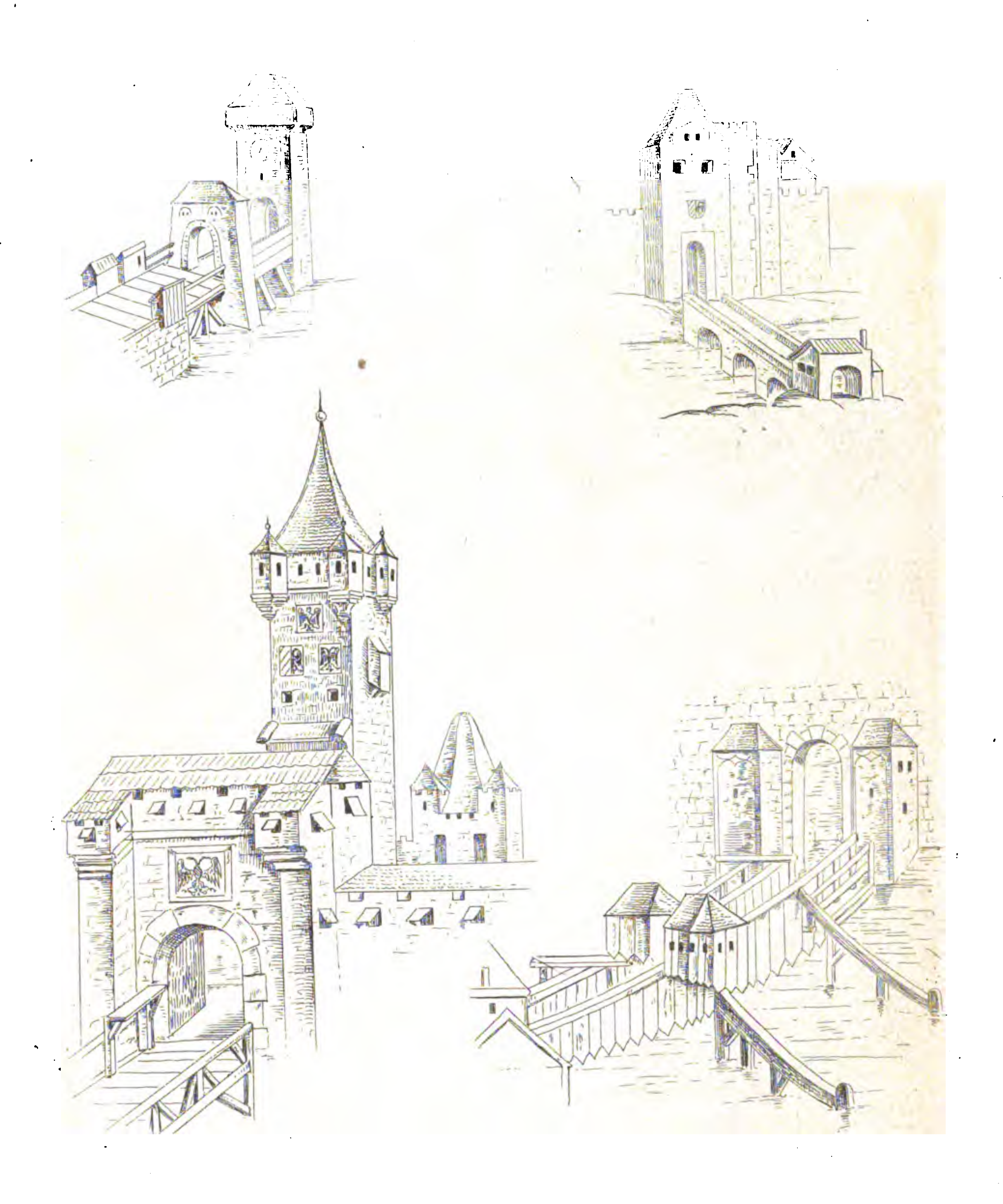
Brücken vom 15. Jahrhundert.

Brücken, welche über grössere Flüsse führten, waren im Mittelalter selten. Man half sich, wo es nöthig war, mit Fähren, suchte aber noch lieber eine Furt auf und richtete sich sogar danach mit der Anlage neuer Orte. Die Menge von Städtenamen, welche auf Furt endigen, giebt dafür ja zahlreiche Beweise. Weit häufiger kam der Bau von Brücken in Anwendung, wo es galt, einen Weg über die Gräben zu bahnen, von denen Burgen und Städte umgeben waren. Hier galten die Brücken aber als ein wesentlicher Bestandtheil der Befestigung und mit dem 15. Jahrhundert bildete sich eine eigene Praxis aus, mit der gerade dieser Theil derselben ausgeführt wurde. Die Darstellung derselben im Einzelnen würde uns hier zu weit führen, wir müssen uns begnügen, das Wesentlichste anzudeuten. Die Praxis bildete sich schon im 16. Jahrhundert zur Theorie aus und bereits A. Dürer handelt über diesen Gegenstand. J. Furtenbachs Schriften geben ausführliche Kunde von dem Fortgange dieser Wissenschaft.

Das Hauptprinzip bei Anlegung solcher Brücken war aber, den Eingang von der Aussenseite her möglichst fest und geschützt, den Theil der Brücke aber, der in die Burg oder Stadt mündete, möglichst schutzlos anzulegen. Das erste erreichte man durch Aufführung von starken Thürmen und Bollwerken, Schanzen u. s. w., die oft wieder zu kleinen Festungen anwuchsen, an und über dem Eingange auf der Brücke; der Grund einer solchen Anlage ergiebt sich leicht. Die zweite hatte die Absicht, dem Feinde, der etwa den Eingang doch gewonnen hatte, auf der Brücke selbst und vor den Burg- oder Stadtmauern, die ihm noch hoch und jäh entgegenstarrten, keinen Schutz zu gewähren. Die Mündung einer Brücke in den Ort hatte selten mehr als ein blosses Holzgeländer, welches in Friedenszeiten das Herabfallen ins Wasser verhüten konnte. Das Stück unmittelbar vor dem Thore war aber stets eine Fallbrücke, die beim Angriffe eines Feindes aufgezogen wurde. Die Befestigung am Eingange verschob man gern auch nach der Mitte hin oder wiederholte sie hier, wenn die Gelegenheit, etwa eine Insel im Flusse, es erlaubte. Selten hatten die Brücken einen geraden Lauf in den Ort; man zog vielmehr eine gewundene Richtung vor, um einen etwa darüber dringenden Feind von den Stadtmauern aus in grösserer Ausdehnung vor dem Angriffe zu haben. Im 15. Jahrhundert waren die Brücken meistens noch von Holz, nur bei grösseren Anlagen hatte man steinernen Unterbau. Nicht selten kommen überdachte Brücken vor, auch waren ihre Seiten wohl mit Brettern vernagelt, da sie nicht blos den Aus- und Eingehenden dienten, sondern auch allerlei Leuten, namentlich solchen, die Waaren feil boten, einen längeren Aufenthalt und Schutz gewährten. Zoll- und Wächterhäuser, Schlagbäume, Crucifixe u. dgl. fehlen auf grösseren Brücken niemals, so dass diese mit den gegenüberliegenden Thürmen und Mauern stets ein äusserst malerisches Ansehen bieten.

In ursprünglicher Ausstattung ist wohl keine solche Brücke mehr erhalten. Wir lernen sie nur kennen aus alten Abbildungen, an denen vorzüglich die alten Druckwerke reich sind. Wurden solche auch nicht nach wirklich vorhandenen gezeichnet, so geben sie doch treu den Charakter ihrer Zeit wieder. Die von uns gegebenen sind aus der bekannten Chronik von Hartmann Schedel, v. J. 1493, mit Holzschnitten von M. Wohlgemuth und W. Pleydenwurf, gezogen.





Altes patrizisches Landhaus.

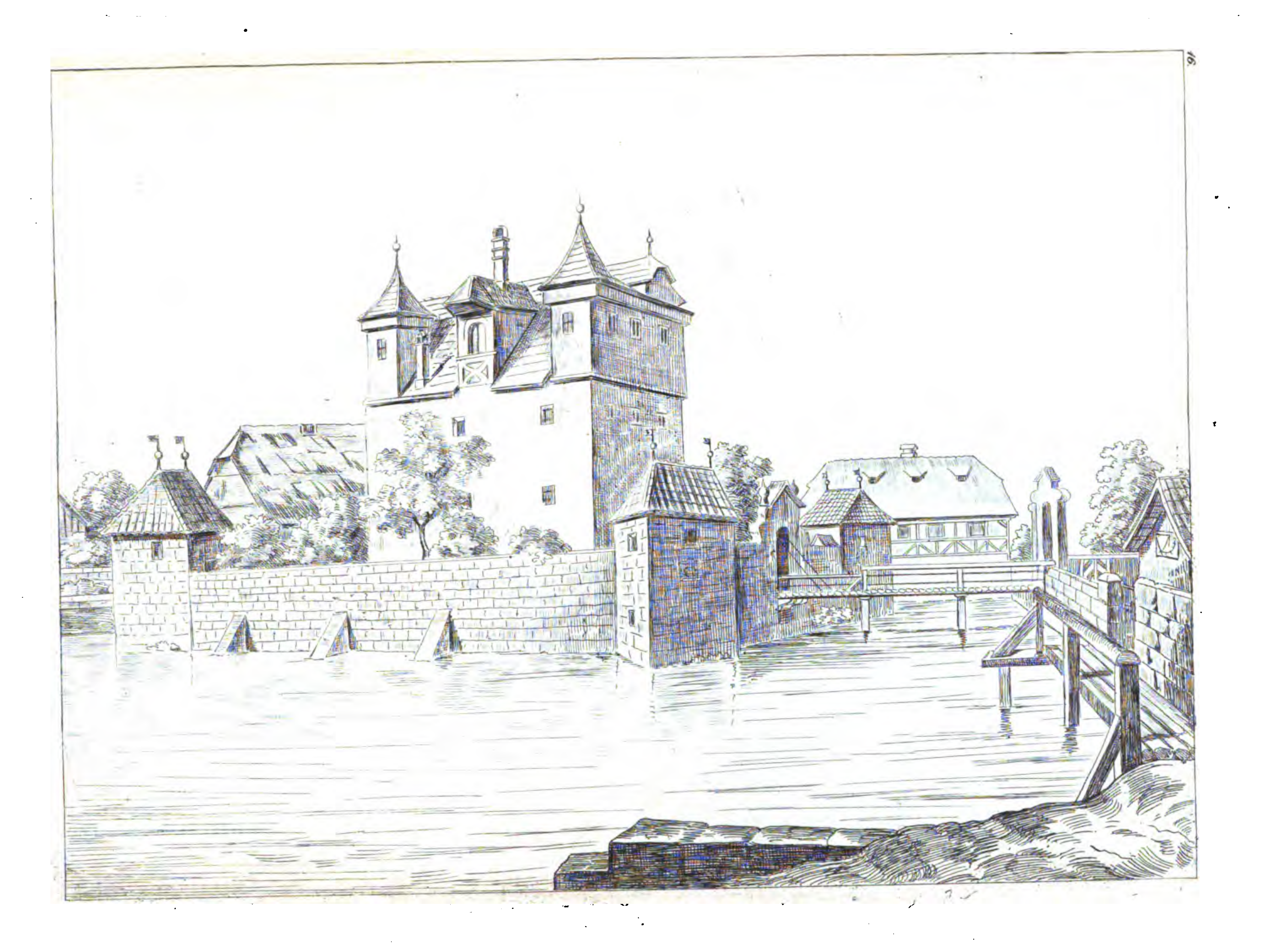
Schon früh ging auch das Bestreben des Adels der alten Reichsstädte dahin, gleich dem auf seinen Burgen und Schlössern sitzenden Landadel festen Grundbesitz zu erwerben und auf diesem in schlossähnlich angelegten Landhäusern sich anzusiedeln. Mancherlei Vortheile, namentlich aber die in der Entwicklung der Städte bisweilen schwankende Stellung des Patriziats mochte dieses veranlassen, sich einen solchen Rückhalt zu verschaffen. Wenigstens für Nürnberg lässt sich die Bemerkung mit zahlreichen Urkunden belegen, dass das Bemühen des Stadtadels, ausserhalb der Stadt sich Besitz zu verschaffen, gleichzeitig mit dem Kampf des Volkes um bürgerliche Rechte, nämlich in's 14. Jahrhundert fällt. Die meisten der in der Umgegend von Nürnberg noch zahlreich erhaltenen Landsitze dieser Art scheinen aber mit den Hauptbestandtheilen ihres Baues dem 15. Jahrhundert anzugehören. Ihre äussere und innere Ausstattung haben sie aber grössten Theils aus dem 17. Jahrhundert, nachdem sie im dreissigjährigen Kriege sehr gelitten hatten,

In ihrer ganzen Anlage erscheinen diese Schlösser wie kleine Festungen, wie man aus den hie und da noch erhaltenen früheren Einrichtungen, mehr aber noch aus zahlreichen alten Abbildungen zu ersehen vermag. Sie waren mit Mauern und Gräben umgeben und hatten die Zugbrücken und Eingangsthore der alten Burgen. Kleinere Landsitze hatten wenigstens einen breiten Graben um sich, woher sie *Weiherhäuser* genannt wurden. Die Hauptgebäude in solchen Anlagen bieten gewöhnlich auch ein festungsähnliches, dabei sehr malerisches Aussehen und interessante Belege für die bürgerliche gothische Baukunst. Meistens beruhen sie auf einer quadratförmigen oder dem Quadrat nahe kommenden Grundlage. Sie sind selten umfangreich, haben noch seltner Flügel oder einen inneren Hof, steigen aber hoch und schlank empor. Das aufstrebende Prinzip der gothischen Baukunst is nicht zu verkennen und mehr noch wird dieses hervorgehoben durch die steilen Dächer, die manigfach angebrachten Spitzgiebel und Thürmchen, von welchen letztere sich gewöhnlich vier an den Ecken des Gebäudes befinden. Ein Treppenhaus ist fast ohne Ausnahme besonders angebaut; hervortretende Erker oder Balkone finden sich jedoch selten und sind dann später hinzugefügt. Die grösseren Gebäude sind ohne Ausnahme aus Steinen aufgeführt; blosse Weiherhäuser haben in den oberen Stockwerken häufig auch Fachwerk. Die innere Einrichtung entsprach aber durchgängig der der Wohnungen in der Stadt. Das Erdgeschoss ist kellerartig gewölbt und unbewohnt. Diente es auch nicht, wie in der Stadt, als Hofraum und Niederlage, so hatte es doch eine ähnliche, wenn auch edlere Bestimmung, wie die Aufbewahrung der Familienarchive u. a. Genaues lässt sich hierüber noch schwer angeben; doch haben wir deutliche Spuren gefunden, dass wenigstens der Eingang und Hauptraum mit Waffen und Wappenschilden ausgeziert war. Ueber dem Erdgeschosse erhoben sich gewöhnlich noch drei Stockwerke, von denen das erste von Küche, Vorrathskammern und der Dienerschaft eingenommen war, so weit diese nicht in Nebengebäuden untergebracht war. Dann kam erst die Wohnung der Herrschaft, mit einem grossen Bankettsaal, einer Hauskapelle u. s. w. Einen Privatzufluchtsort scheint jedes Mitglied der Familie noch im obersten Stockwerke gehabt zu haben, woselbst sonst aber auch noch Vorräthe aufgespeichert gewesen zu sein scheinen.

Als Beispiel eines solchen patrizischen Landsitzes haben wir das Schloss *Gleisshammer* unweit Nürnberg nach einer in Kupfer gestochenen Ansicht desselben aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts abgebildet.



16.



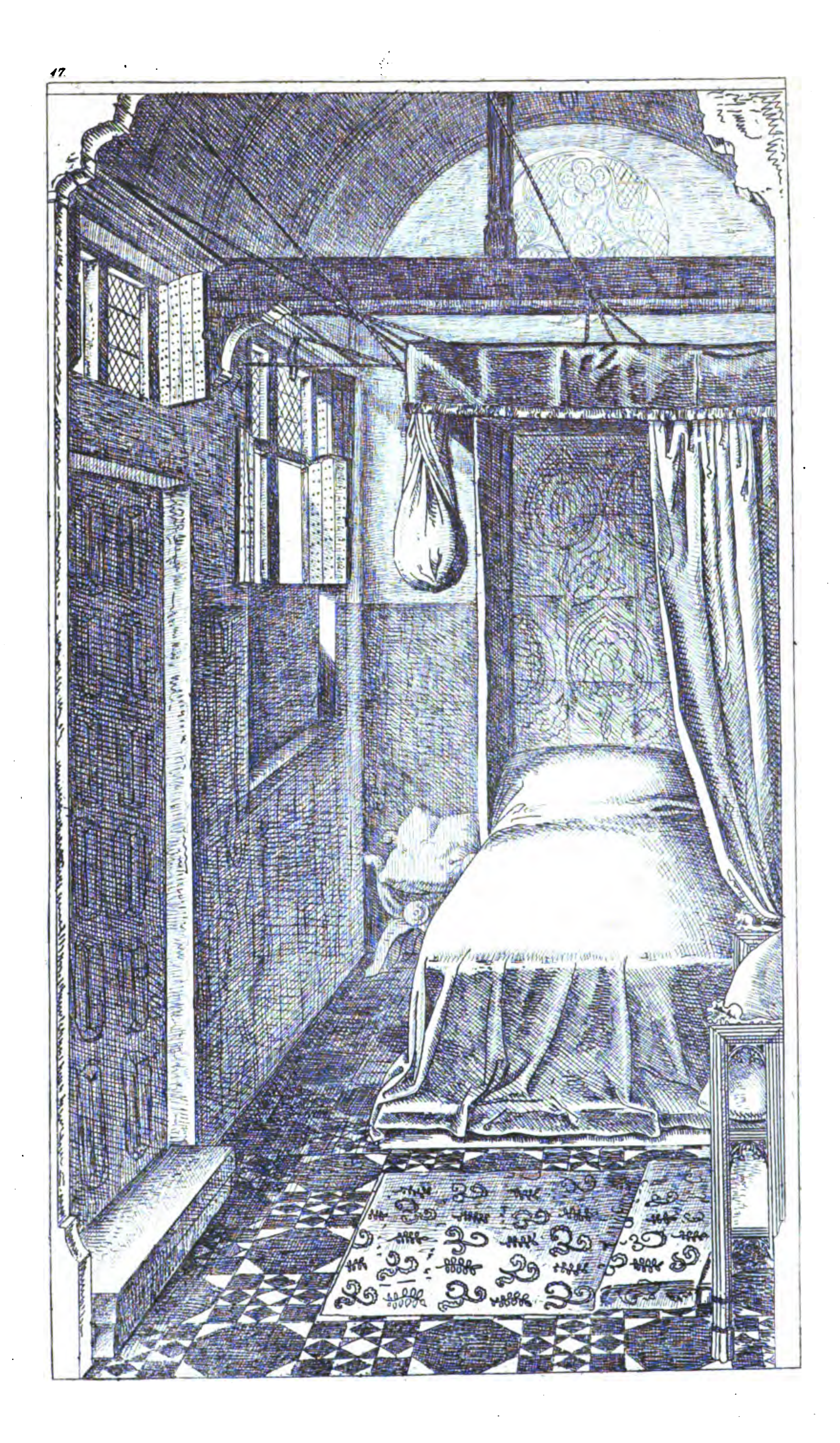
Frauengemach vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Zwei Darstellungen der alten Kunst, *die Verkündigung* und *der Tod der Maria*, sind es vorzüglich, die am Ausgange des Mittelalters, wo sie besonders häufig vorkommen, uns einen Blick in die einfachen Mysterien eines damaligen Frauengemaches thun lassen. Beide, namentlich die Verkündigung, sind zwar seit den ältesten Zeiten der christlichen Kunst unter den beliebtesten Gegenständen ihrer Darstellung gewesen, doch wird in den früheren Jahrhunderten nur durch einen Betschemel, auf welchem knieend die Jungfrau des Engels Botschaft empfängt, oder durch eine Architektur von mehr allgemeinem, ornamentalen Charakter angedeutet, dass die heilige Handlung in verborgener Clause vorgeht. Die grossen Meister der *van Eyk*'schen Schule aber, denen Kunst und Glaube noch unmittelbar verbunden und so gegenwärtig waren, wie das Leben selbst, versetzten das ferne Wunder in die Nähe und das gewöhnliche Leben und verschafften so durch die Auffassung der Kunst den Ansprüchen des Glaubens Erleichterung. Maria wird, nach ihrer Darstellungsweise, stets in ihrem Gemache, in frommer Uebung begriffen, von der Verheissung des Himmels überrascht, und ihr Gemach ist ganz so eingerichtet und ausgestattet, wie es in der Zeit und dem Lande, wo die Künstler schufen, bei angesehenen Frauen üblich war. Aehnlich wie mit der Verkündigung verhält es sich mit dem Tode der Maria. Beide Vorwürfe der Kunst sind unzählige Mal ausgeführt; in der räumlichen Umgebung aber, von der die Legende eingeschlossen wird, findet sich immer die grösste Uebereinstimmung, so dass wir sicher sein können, das wirkliche Bild eines damaligen Frauengemaches vor uns zu haben. Dieselbe Darstellungsweise ging auch auf die benachbarten Länder über und in der nachfolgenden Zeit, als Kunst und Glaube gleich rationell wurden, war sie längst feststehend geworden und erhielt sich, solange der Gegenstand selbst noch dargestellt wurde.

Als Hauptschmuck eines solchen Frauengemaches fällt stets eine hohe Himmelbettstatt auf, die nicht den geringsten Theil des Raumes einnimmt. Die Ueberdachung dieses Bettes wird manchmal, wie auch auf unsrer Abbildung, von Bändern gehalten, die an der Decke befestigt sind. Von allen Seiten hängen verschiebbare Vorhänge herab, von denen einer immer in künstlichem Knoten aufgeschürzt ist. Die Rückwand des Bettes ist auf unsrer Abbildung mit einem gemusterten Teppich bekleidet. Die Kissen haben mehr den Charakter von Polstern; die Stelle des Oberbettes vertritt eine einfache Decke. Die Farbe der letzteren sowie der Vorhänge sind in der in Rede stehenden Zeit meistens ungemischt, am häufigsten ein reines Blau oder Roth, während früher häufig gestreifte Kissen und Bettdecken vorkommen. Die Wände des Zimmers sind mit Vertäfelung bekleidet; umher finden sich gewöhnlich Bänke gereiht, die mit Kissen belegt sind Auf unsrer Abbildung, die überhaupt ein reiches Zimmer jener Zeit darstellt, finden wir im Hintergrunde einen kostbaren Sessel gestellt, ebenfalls mit einem Kissen belegt. Solche Kissen waren gewöhnlich mit gepresstem Leder, später mit Wollenstickerei überzogen. Ein anderes nothwendiges Stück einer solchen Zimmerausrüstung ist ein Betstuhl, der, aus Holz geschnitzt, oft reich verziert ist. Auf dem gemusterten Fussboden ist vor jenem ein Teppich gebreitet. Auffallend erscheinen uns die hoch angelegten, durch feste Läden verschliessbaren Fenster, die den Charakter des ganzen Raumes, den einer wohl gesicherten, unentweihten Geborgenheit noch mehr hervorheben. Bemerkenswerth ist unter dem hintersten Fenster der offene Raum, der bloss verschliessbare Läden hat und ohne Zweifel zum Einlassen frischer Luft bestimmt war.

Unsre Abbildung ist einer Verkündigung des *Rogier van der Weyde* auf der Münchener Pinakothek entnommen.



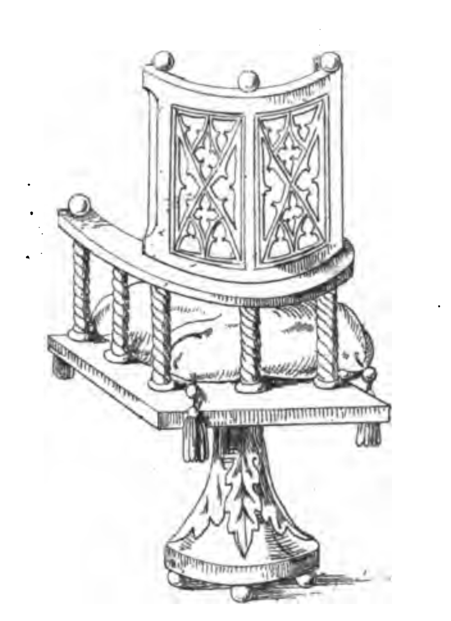


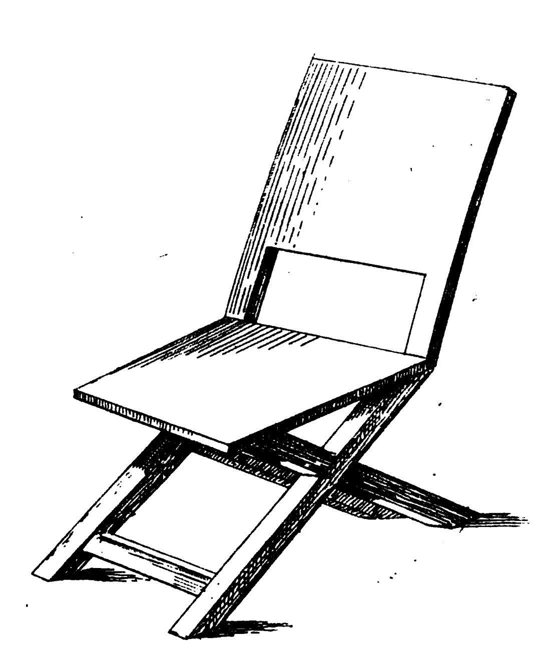
Zimmermobiliar

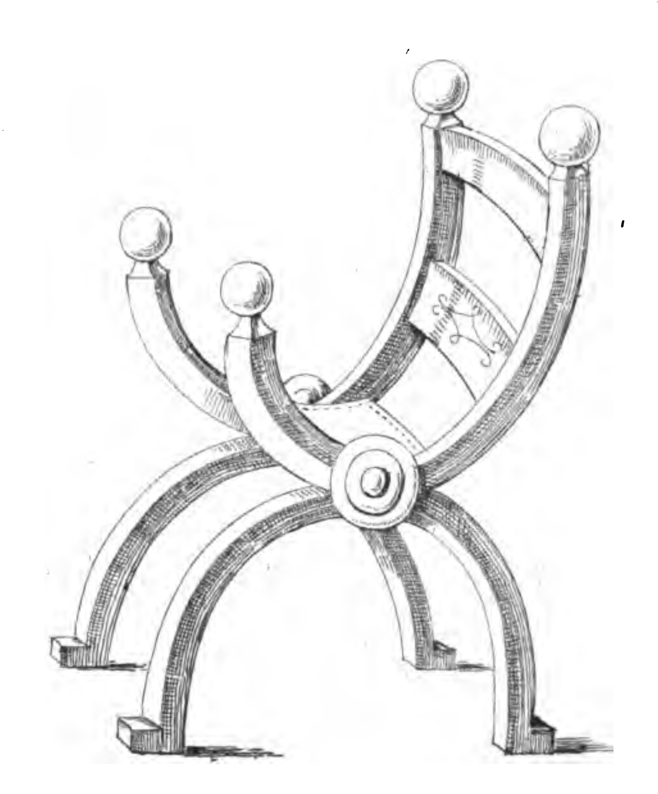
vom fünfzehnten Jahrhundert.

Wie Ausrüstung eines Zimmers, soweit sie an künstlerischer Verzierung Theil nimt, richtet sich, wie nicht anders zu erwarten, stets nach dem Geschmacke der Zeiten. Nach diesem ist aber auch die Herstellung der einzelnen Geräthe bedingt. So brachten der Rundbogen und die aus einer Abwechslung von vollen Cylindern und Kanten zusammengesetzten Profilirungen der romanischen Zeit es mit sich, dass viele gedrechselte Möbeln vorkommen, die man auf alten Abbildungen gar wohl erkennt. Der spätere gothische Geschmack liess diese Technik nicht mehr zu und vom 14. Jahrhundert an kommen viele Zimmergeräthe vor, die mit ihrem Schmucke aus freier Hand geschnitzt sind. Bis zu welcher Höhe diese Abzweigung plastischer Kunst im 15. Jahrhundert stieg, beweisen unter Anderm die prachtvollen, in *Heideloff's Ornamentik*, H. XX., Pl. 6 und H. XXI., Pl. 4 abgebildeten beiden Tische. Diese Bearbeitung aus freier Hand brachte es aber auch mit sich, dass die Form der Haus- und Zimmergeräthe nicht nur in Einzelheiten, sondern auch im Ganzen höchst manigfaltig sich gestaltete. Eine durchgehende Form einzelner Stücke lässt sich im 15. und 16. Jahrhundert kaum nachweisen; wohl aber ein gemeinsames Bestreben auf Bequemlichkeit und möglichste Raumersparniss. Bei der Enge der damaligen Wohnzimmer nahm man manche Möbeln nur zu besonderem Gebrauche hervor und Tische und Stühle, namentlich letztere, da sie für gewöhnlich durch die Seitenbänke an der Wand (s. Frauengemach vom Ende des 15. Jahrhunderts) vertreten wurden, richtete man gern so ein, dass man sie zusammenlegen und anlehnen konnte. Daher bei diesen das durchgehende Princip der gekreuzten Beine, auch da noch, wo man an den ersten Zweck derselben nicht mehr dachte. Sehr beliebt waren drehbare Stühle, die dann unten nur mit einem, oft aber künstlich aus mehren Stäben und Säulen zusammengesetzten Fusse versehen waren. Wir geben vorläufig aus dem weiten Bereiche des Hausgeräthes drei Stühle, davon der erste nach einem Originale zu *Schleisheim* bei München gezeichnet ist. Sein hölzerner Sitz wurde mit einem Kissen belegt. Der zweite ist ein einfacher Sessel aus der alten Gerichtsstube zu *Eroltzheim*, Sitz und Lehne mit Leder überzogen, zum Zusammenlegen eingerichtet. Der dritte, aus etwas späterer Zeit, ist aus einem Gemälde — im Privatbesitz zu Nürnberg — entnommen, welches eine Nonnenzelle darstellt.









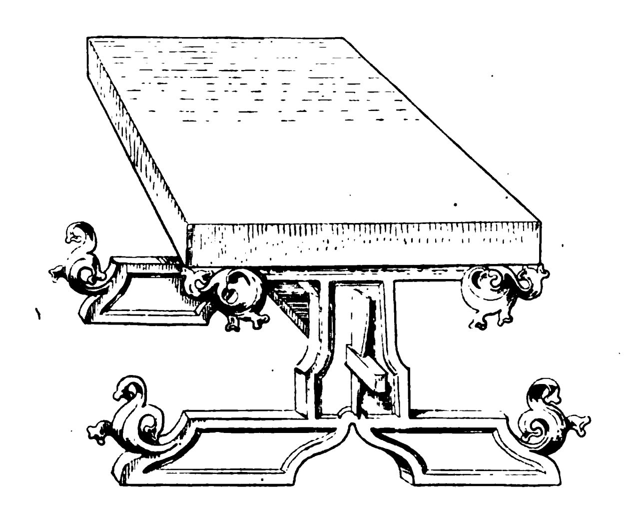
Tische

vom fünfzehnten Jahrhundert.

Als nächste Ergänzung der vorigen Tafel geben wir noch ein Paar Tische und zwar nach einer colorirten Ausgabe von *Brunswigs* „Cirurgia" vom Jahre 1497, einem Werke, welches für das Studium der Trachten und Geräthe vom Ende des 15. Jahrhunderts ausserordentlich ergiebig ist. In demselben haben sämmtliche Möbeln einen blassgelben Anstrich, ohne Zweifel um die frische Farbe des Eichenholzes anzudeuten, welche an erhaltenen Originalen aus jener Zeit in ein schönes Braun sich verwandelt hat. Eichenholz aber war damals vorzugsweise der dauerhafte Stoff, aus dem man Hausgeräthe fertigte. Zwar kannte man auch schon den Luxus von kostbarerem und fremden Holze, doch drang dieses in die schlichten Bürgerhäuser noch nicht ein. Höchstens trug man da Rosenkränze von Holz, das aus dem Morgenlande oder gar schon aus Amerika mit herübergebracht war. — Wir haben aber mit Absicht keine Seltenheiten und Prachtstücke gegeben, sondern Einfaches, Gewöhnliches, wie es unmittelbar in das Leben damaliger Zeit einführt, aber gleichwohl nicht den Eindruck von etwas Gemeinem macht. Solidität sehen wir hier mit Schmuck auf's Innigste und Maassvollste vereint; erstere fügt das Ganze; letzterer schliesst sich nur da an, wo er ohne Störung verweilen und ohne dem Gebrauche Abbruch zu thun, durch Gefallen diesen bereichern kann.



19.



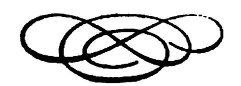


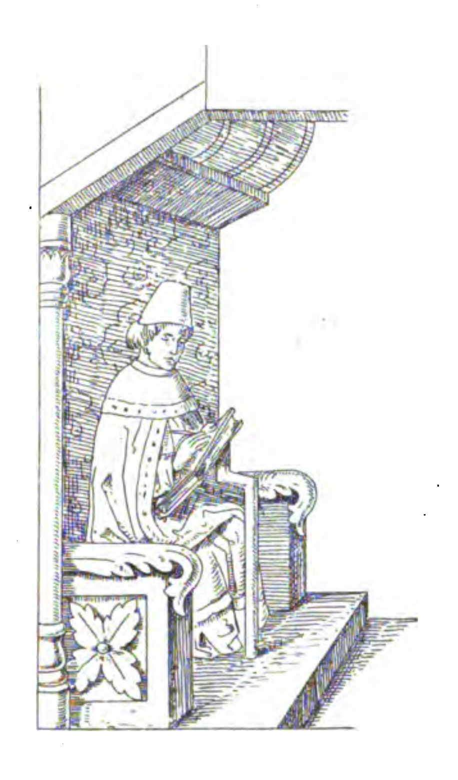
Schreib- und Lesestühle vom 15. Jahrhundert.

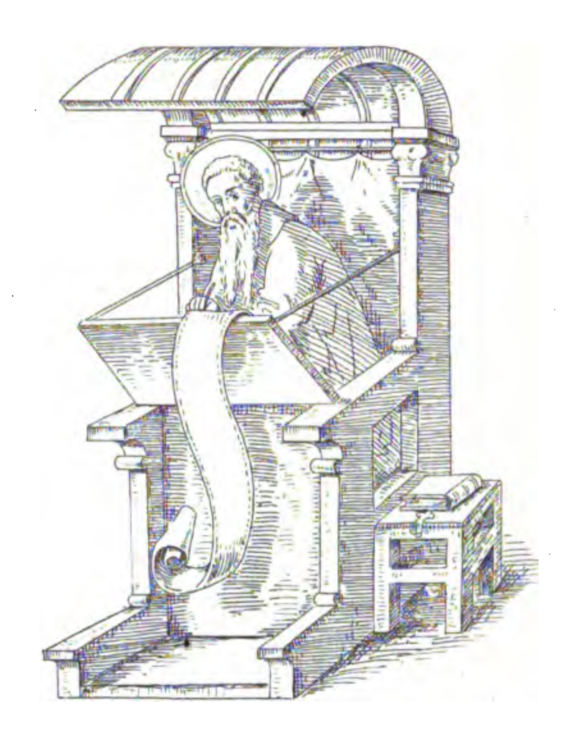
Im Gegensatz zu den Völkern des klassischen Alterthums, die von engsten Gränzen ausgehend in das Weite strebten und den Markt lieber als das Haus bewohnten, zeigt sich bei den Nationen germanischen Stammes ein Zug zum Engen, der sich gern gegen die Aussenwelt abschliesst und indem er unter der Menge sich verliert, sich in sich selbst um so mehr zu finden trachtet. Sei es, dass vorzugsweise klimatische Verhältnisse diese Seite des Volkscharakters ausbildeten, oder mehr die Unsicherheit des Lebens, die das ganze Mittelalter hindurch den Einzelnen zwang, sich nach aussen hin zu schützen und abzuschliessen, sei es, dass ein tieferer Grund in der Naturanlage der Menschen, die gerühmte deutsche Gemüthlichkeit und Häuslichkeit diese Erscheinung hervorrief, aber sie zeigt sich in den allgemeinsten wie besondersten Offenbarungen des Lebens. Schon in den Zeiten der Völkerwanderung waren die Züge der Germanen wesentlich ein Suchen nach einer neuen, besseren oder mehr gesicherten Heimath, im Gegensatz zu den Eroberungszügen der Römer, die von einem festen Punkte aus ihre Herrschaft über den Erdkreis ausbreiteten. Wie schwer war auch noch in späterer Zeit der deutsche Heerbann dem heimathlichen Heerde fern zu bringen! Bis in die neuere Zeit richtete man sich im eigenen Hause gern möglichst eng und klein ein und liebte, im Zimmer wieder ein Zimmer zu bauen, gewissermaassen aus einem Verstecke in die umgebende Welt zu schauen. Aus diesem Bestreben gingen die Erker an den Häusern, die Winkel und abgetrennten Ecken in den Zimmern, die ringsverhängten Himmelbetten u. a. hervor; demselben Drange nach Zurückgezogenheit und Abschliessung entsprechen auch die von uns abgebildeten Schreib- und Lesestühle, die den darin Sitzenden von allen Seiten umschliessen, sogar von oben mit einem Thronhimmel bedecken. Derartige Stühle waren besonders im 15. Jahrhundert in allgemeinem Gebrauch und schwanden erst mit dem Beginne der neueren Geschichte. Ihre Ausstattung erklärt sich leicht aus dem allgemeinen Style der damaligen Kunst; ihre Einrichtung ist höchst praktisch und geeignet, das Behagen hervorzurufen, welches beim Studiren, sei es schaffend oder aufnehmend, eine so unerlässliche Bedingung ist. Über die dabei vorkommenden Schreibpulte ist bei einer anderen Gelegenheit gesprochen (s. Zimmereinrichtung vom 16. Jahrhundert). Die Lesepulte sind für die schweren Folianten jener Zeit berechnet, die mit den Händen allein unbequem zu handhaben waren, vielmehr auf drehbaren Gestellen umgeblättert wurden. Die in den Stühlen befindlichen Gelehrten zeigen zugleich die Tracht dieses Standes aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, deren Hauptbestandtheile eine hohe, cylinderförmige Mütze über mässig langherabfallendem Haare und ein langer Talar mit weiten Aermeln waren.

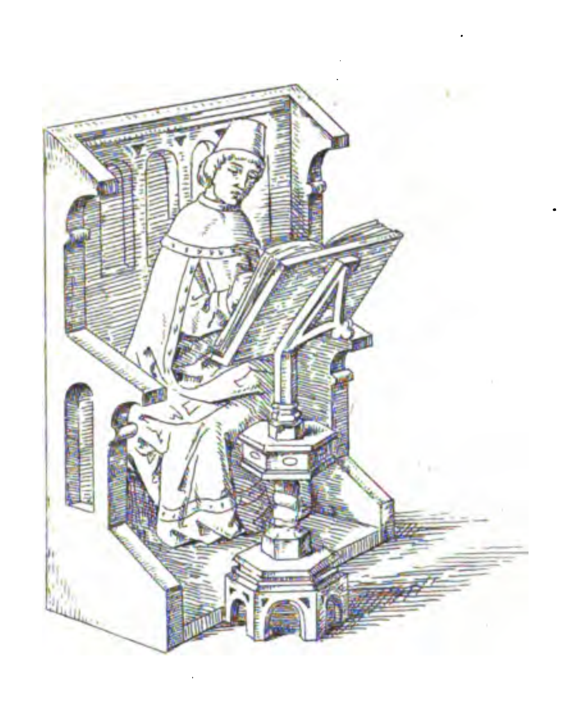
Zimmergeräthe, wie die abgebildeten, bestanden gewöhnlich aus festem Eichenholze und waren ohne Anstrich. Um den Sitz weicher zu machen, ward er mit einem Kissen belegt; an der Lehne wurde das sogen. Rücklaken, ein gewirkter oder gestickter Teppich aufgehängt.

Unsere Abbildungen sind, in etwas vergrössertem Maassstabe, den feinen Miniaturen eines Pergamentmanuscriptes aus der burgundischen Schule und der angegebenen Zeit entnommen, welches sich in Privatbesitz befindet.











Schlosserarbeiten

vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Wir stossen in der Geschichte schon früh, bereits in der Periode des ausgehenden Mittelalters, mehr noch im 16. und 17. Jahrhundert, auf künstliche mechanische Arbeiten, z. B. Uhrwerke, welche zu bestimmten Zeiten Figuren in Bewegung brachten, oder welche als Planetolabien den Gang der Himmelskörper verdeutlichen sollten, oder Curiositäten andrer Art, wie ein Ulmer einen Wagen erfand, welchen der darauf Sitzende ohne Zugkraft, selbst nach jeder beliebigen Richtung auf- oder abwärts treiben und lenken konnte. Wenn wir nach den Urhebern solcher Werke forschen, so werden häufig Schlosser, später die Zirkelschmiede als solche genannt. Sie waren in jenen Zeiten die Sinner in der Mechanik, die erfinderischen Genies, denen damals ein grösserer praktischer Erfolg nur desshalb versagt war, weil andere nothwendige Kräfte, denen wir heute die ungeheuern Resultate verdanken, noch unbekannt waren. Aus dem Schlossergewerk ist auch die Uhrmacherei hervorgegangen.

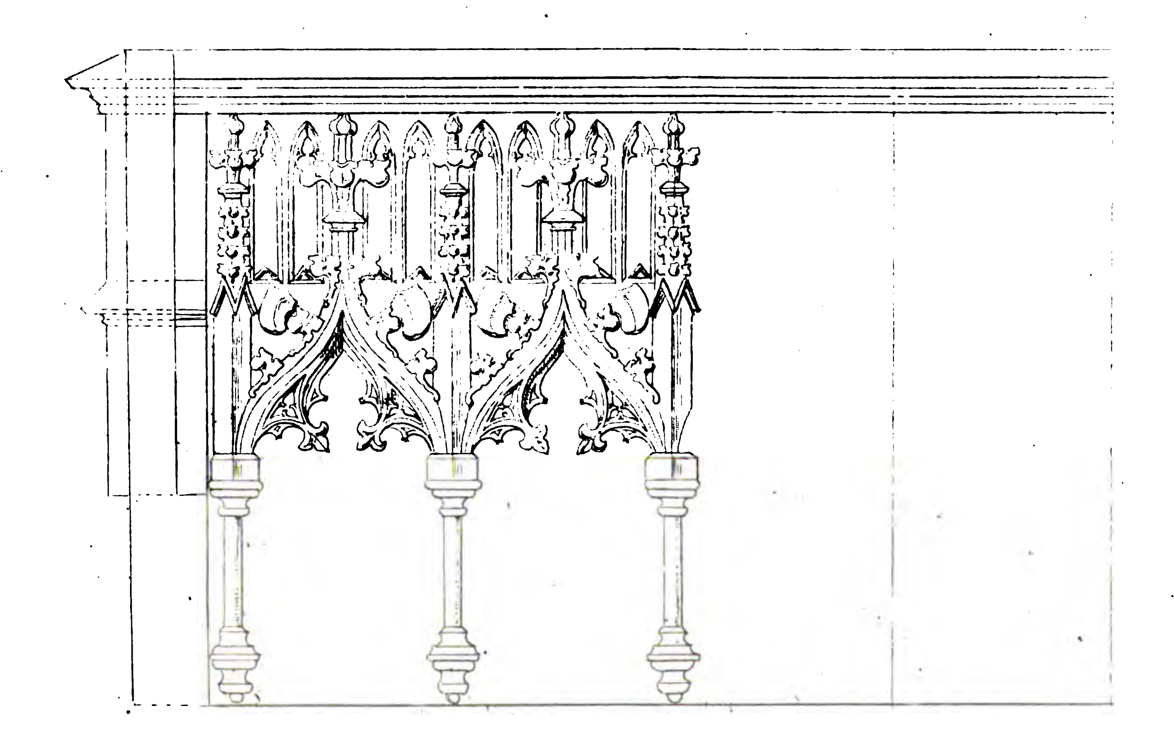
Die Gegenstände aber, welche wir für dieses Blatt zur Abbildung gewählt haben, bringen uns eine andere Seite dieses Gewerkes in Erinnerung: das ist die künstlerische, ästhetische. Denn das ist eben das Schöne, was uns fast aus jedem Ueberrest des Mittelalters entgegentritt, dass die Alten mit feinfühlendem Sinn, mit inniger Hingebung, jedem noch so geringfügigen Gegenstande, sei es durch ein Ornament oder durch eine gefällige Form, so zu sagen ein Liebeszeichen mitgegeben haben. So verstanden sie auch das zähe, glanzlose Eisen, das uns blos den Eindruck des praktisch Nutzbaren macht, so zu behandeln, dass ihre Erzeugnisse aus diesem Material den Ursprung aus einer kunstsinnigen Zeit nicht verleugnen können. Den Künstlern in Eisen, denn so mögen wir immerhin diese Schlosser nennen, kam die allgemeine Neigung der Zeit zu Hülfe; denn man liebte es ausnehmend, Kisten und Kasten, Thüren und Fenster u. s. w. mit solchen Arbeiten zu beschlagen, auch an Stellen, wo sie reiner Luxus waren. Es war ein prunkloses Schönthun und zeugt von einem feinen Sinn und Verständniss für Form und Bewegung. Billig war übrigens dieser wenig prahlende Schmuck keineswegs, denn ein Graf in München z. B. vermochte es im 16. Jahrhundert, die Summe, welche er für solche Arbeiten bei der Ausstattung eines Hauses verwandte, auf 24,000 fl. zu bringen, gewiss nichts Geringes, wenn man den Werth des Geldes in damaliger Zeit in Anschlag bringt.

In Bezug auf die künstlerische Ausstattung solcher Arbeiten übertrug man zunächst auf das Eisen die reinen Ornamente der Architektur, welche Kunst ja, was wir an dieser Stelle nur andeuten, für die angewandte Ornamentik der gothischen Zeit überall maassgebend war. Es hat sich dieser Art an Schlössern, Thürklopfern, Thürbeschlägen u. s. w. gar Vieles aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten. Die untere Abbildung unseres Blattes, welche nach einem Gypsabguss im Besitz des germanischen Museums in verkleinertem Maassstabe gezeichnet worden, ist ein Beispiel derartigen Thürbeschlags. — Aber jedes Material, wenn sein Gebrauch auch in einer bestimmten Zeit der allgemeinen Kunstrichtung huldigt, verlangt doch für sich eine besonders modificirte Anwendung, und schafft sich so seine eigenthümliche Stylart. So sehen wir in den letzten Jahrzehnten des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts eine dem entsprechende Manier in Eisenarbeiten sich grosser Gunst erfreuen. Gothische Kreuzblumen und Laubwerk, zierlich geschnitten und gestutzt, gruppiren sich zusammen, oder ein Geriemssel mit vertieften Linien, welche das Blattgeäder vorstellen, schlingt sich in schöner Ordnung durch einander. Das Reizende liegt hier im Spiel der Linien, in der Bewegung, welche durch eingeschlagene Buckeln noch erhöht wird. Alles ist Sache der künstlerisch fühlenden Hand, denn diese Arbeiten sind frei getrieben, die Buckeln wahrscheinlich in eine Unterlage von Blei hineingeschlagen — eine heut zu Tage verloren gegangene Technik, welche man durch Giessen zu ersetzen sucht. Dieser zweiten Art gehört die obere Abbildung eines Handgriffs an, gezeichnet in natürlicher Grösse nach dem Original im Besitz des Malers und Prof. F. C. Meyer in Nürnberg. — Man pflegte in alten Zeiten solche Schlosserarbeiten zu verzinnen und ihnen als Folie ein rothes Tuch oder Leder unterzulegen. Später liebte man einen schwarzen Firnissanstrich.



21.





Die Verzierungskunst der gothischen Periode.

Eine scharfe Gränzscheide zwischen der romanischen und gothischen Epoche lässt sich in der Ornamentik so wenig wie in der eigentlichen Kunst feststellen. Und doch findet sich ein solcher Unterschied, dass die frühere gerade den Vorzug entbehrt, der hauptsächlich den Charakter der folgenden ausmacht.

In der altgermanischen und auch noch in der romanischen Zeit sind die Verzierungen den Gegenständen von aussen angeheftet; sie wachsen noch nicht mit organischer Triebkraft und innerer Nothwendigkeit daraus hervor. Die Ornamentik ist noch getrennt von der Kunst, unabhängig und unbedingt durch die im Wesen des Kunstwerkes liegenden Gesetze. Es sind vorzüglich leere Flächen, welche mit Schmuck übersponnen werden. Die glatten Wände der romanischen Kirchen boten zwar Raum, um mit Lisenen, Frieskränzen u. dgl. bezogen zu werden, bargen aber keine innere Fruchtbarkeit für den Trieb lebendiger Gewächse. Ganz anders gestaltet sich die Sache in der gothischen Periode. Kunst und Ornamentik sind, ohne ihre selbstständige Bedeutung zu verlieren, so innig mit einander verbunden, dass jene in dieser erst ihre völlige Entwicklung und diese in jener die Natur und Nothwendigkeit ihrer Formen findet. Während in der früheren Epoche die Verzierung noch manchen schmucklosen Raum übrig liess, vermag man jetzt kaum zu bestimmen, wo die Kunst aufhört und die Ornamentik beginnt. Mit jener entspringt diese und fast gleichzeitig aus denselben Wurzeln, und diese entfaltet sich mit jener in aufsteigender Vollendung und Blüthe. Vergegenwärtigen wir uns z. B. den Eindruck eines gothischen Domes, an der Aussenseite die Strebepfeiler und liliengekrönten Fialen, die Portale, Wimperge, selbst die Thürme; im Innern die reichgegliederten Pfeiler und Säulen, die Netz- und Sterngewölbe, durchbrochenen Fenster u. s. w., alles ist Architektur und Schmuck zugleich. — Und zu weiterem Zeugniss einer zur Meisterschaft gediehenen Kunst erreicht die gothische Ornamentik ihren Zweck mit den geringsten Mitteln. Alle jene abenteuerlichen Gestalten und Ungestalten, welche die frühere Verzierungskunst aufgeboten hatte, sind bei Seite geschoben. Eine einfache Naturform, ein wenig Blätterwerk genügt, um die mächtigsten Bauten zu krönen (s. Fig. 1. u. 2.). Ja, das ganze Werk vereinfacht sich zu einem einheitlichen, lebendigen Gewächse, welchen Eindruck jedes einzelne Glied für sich wiederholt.

Eine eigenthümliche Hervorbringung der gothischen Periode und einen Haupttheil ihrer Ornamentik bildet das sogenannte Maasswerk. Dieses wurde zunächst veranlasst durch die grösser werdenden Kirchenfenster, hatte aber seinen Ursprung in der allgemeinen Grundlage der gothischen Baukunst. Da nämlich in den weiten Fensteröffnungen eine blosse Bleieinfassung dem Glase nicht genug Halt würde gegeben haben, musste man stärkere Mittelglieder einordnen, die beides zu unterstützen im Stande waren. Man baute von der Fensterbank steinerne Pfosten auf, die schlank gegen den oberen Spitzbogen aufstiegen, hier aber eine unschöne Figur würden gegeben haben, wenn sie ohne Weiteres geradlinig angestossen wären. Man unterbrach und erweiterte deshalb in der Höhe die einfache, gerade Richtung, und verknüpfte die gebogenen Stäbe wieder zu Spitzbogen und anderen Figuren, die in angemessener Weise den oberen Raum des Fensters ausfüllten. Die Zwischenräume der Stäbe waren der Regel nach mit buntem Glase ausgefüllt, und jene so gebogen und zusammengesetzt, dass diese die eigentlichen Figuren abgaben. — In der Zeit der ersten Ausbildung der Gothik, im 13. und 14. Jahrhundert, sind die Figuren stets regelmässig aus Kreisabschnitten mit dem Zirkel construirt (s. Fig. 3.), später kamen allerlei willkürliche Figuren hinein, von denen die „Fischblase" und der „Eselsrücken" die vornehmsten sind (s. Fig. 4. u. 5.).

Dieses Maasswerk ward aber nicht allein angewandt, um Fensteröffnungen damit auszufüllen; es wurde, namentlich in späterer Zeit, eben so oft reliefartig über Flächen gebreitet, wo dann gewöhnlich die letzteren gefärbt und die vorstehenden Stäbe vergoldet waren, oder man durchbrach auch andere Stoffe, wie Eisen u. dgl. zu denselben Figuren (s. Schlosserarbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts, Schmuckkästchen vom Anfange des 16. Jahrhunderts).

Unter den beigegebenen Abbildungen stellt Nr. 2. ein Eichenblatt dar, wie es in der gothischen Verzierungskunst häufig vorkommt, nur hier in reicherer Ausbildung, als es sonst der Fall zu sein pflegt; Nr. 1. einen Schlussstein vom Chore der St. Lorenzkirche zu Nürnberg; Nr. 3, ebendaher, einen Theil einer aus Holz geschnitzten Chorstuhlverzierung; Nr. 5. eine durchbrochene Eisenarbeit; Nr. 4. ein Motiv vom Taufstein aus der Hauptkirche der ehemaligen Reichsstadt Weissenburg.

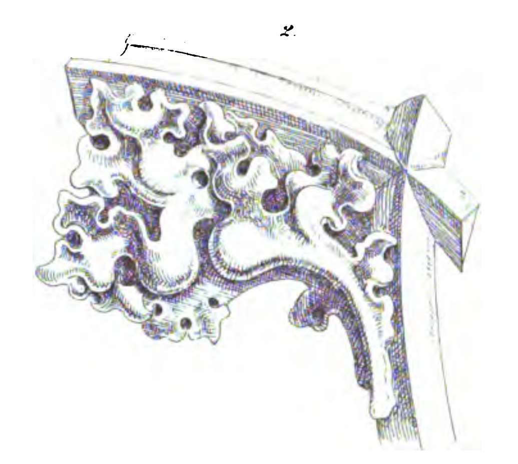




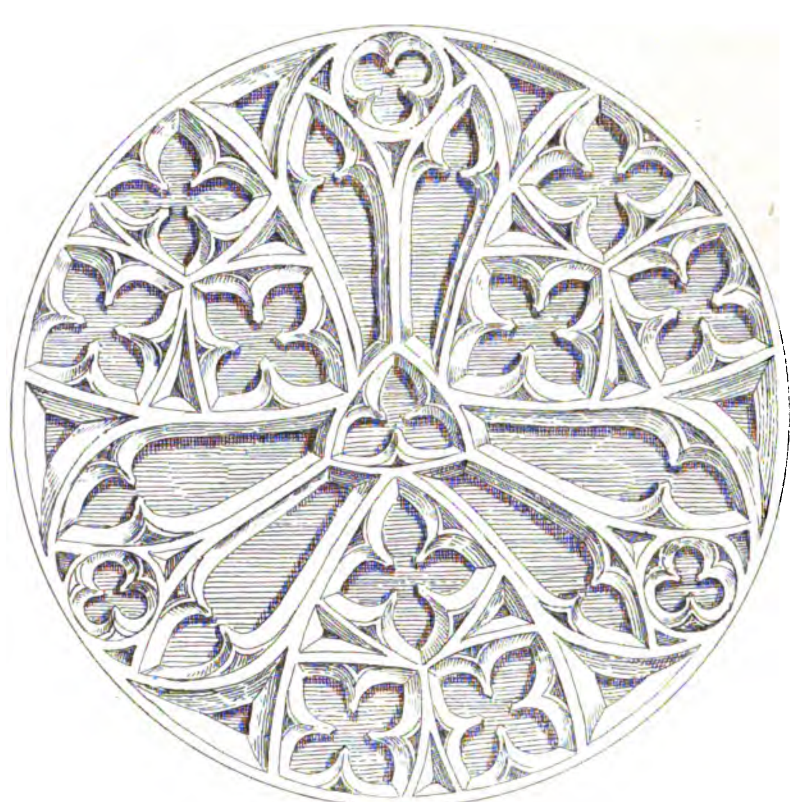
1.



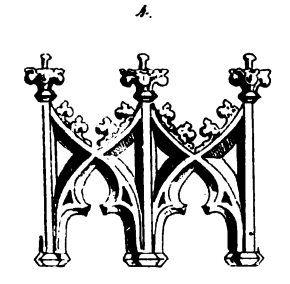
2.



3.



4.



5



Stoffmuster

aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Was sich nur an Erzeugnissen niederländischer Arbeit aus dem 15. Jahrhundert erhalten hat, sei es in Abbildungen oder Originalen, an Gegenständen der Kunst oder des Gewerbes, alles gibt uns ein sprechendes Zeugniss von dem blühenden Wohlstande, dem Reichthum des Geistes und der Vielseitigkeit des Lebens, welche in der genannten Periode diese gesegneten Länder in den Mittelpunkt der Cultur stellten. Wir wissen aus der Geschichte, dass hier der allgemeine Markt des europäischen Verkehrs war, wohin der Süden und der Norden, die alte und sodann die neue Welt ihre Schätze brachten; wir wissen, dass die eigenen Landeserzeugnisse, welche sie ihrerseits zum Kaufe anbieten konnten, nicht als die mindest glänzenden Waaren in dieser allgemeinen Weltausstellung galten; wir wissen ferner, dass schon in dieser Zeit unter dem Schutz eines langen Friedens und dem Segen glücklicher Institutionen auf so kleinem Raume eine Kunstfertigkeit entstand, welche an rührigem Eifer, an Zahl und Manigfaltigkeit der Erzeugnisse mit Italien wetteifern mochte. Aber der zusammenströmende Reichthum hatte auch wieder den äussersten Luxus, Schwelgerei und ein sittenloses Leben hervorgerufen, welches letztere alle Stände gleichmässig durchdrang. Die letzten burgundischen Herzoge, die klugen Herren dieser Provinzen, gaben mit ihrem glänzenden Hofe den Ton an. Ueberschwängliche Pracht und Manigfaltigkeit in Farben, Formen und Stoffen bildeten den Hauptcharakterzug. Noch nicht durch ruhigen Schönheitssinn gemässigt, herrschte eine gewisse Phantasterei vor, welche im Costüm unnatürliche und abenteuerliche Formen ins Leben rief (vgl. „Frauenkopftracht aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts"). Zu dem wundersamen Schnitt der Kleidung gesellte sich die Pracht der glänzendsten Farben und die Kostbarkeit der Gewebe. Schon war Sammet und Seide in diesen Ländern etwas Gewöhnliches geworden; mit Silber und Gold mussten die Stoffe durchwoben sein.

Bereits mehrere Jahrhunderte früher waren die flandrischen Gewebe bekannt und verbreitet; zu ihrem verdienten Ruhme aber, die kostbarsten und kunstvollsten der Welt zu sein, kamen sie erst jetzt. Der Luxus, der mit ihnen getrieben wurde, sprach sich in manigfacher Weise aus. Vorzüglich bediente man sich ihrer in grösserem Maasstabe als Teppiche und Tapeten (Gobelins). In Wolle oder Seide gewirkt, kunstreich verziert mit malerischen Darstellungen, mit Scenen aus Ritterromanen, mit Begebenheiten des kleineren Lebens, dienten sie als Wandmalereien. Dass ihnen die Kunst nicht fern blieb, zeigen die bekannten in Flandern nach raphaelischen Cartons gewirkten Tapeten. In eben so gebräuchlicher und beliebter Weise webte man Arabesken hinein; Pflanzenformen, Blumen, Blätter und Ranken, in Guirlanden und bouquetartig zusammengestellt, bilden die ursprünglichen Muster; aber wie die ganze Richtung der Zeit in gewisser Weise vom Natürlichen abwich, so zeigen sie sich völlig willkürlich, oft ganz phantastisch behandelt. Unsere Abbildung gibt zwei Muster dieser Art, von denen das kleinere einem Holzschnitte aus *H. Schedels* Chronik entnommen ist, das grössere als aufgespannter Teppich den Hintergrund eines Gemäldes vom s. g. Meister des Bartholomäus bildet, auf welchem sich die heilige Agnes, der hl. Bartholomäus und die hl. Cäcilia befinden. Solcher gemusterten Gewebe aber bediente man sich nicht bloss als Teppiche oder Tapeten, sondern man trieb auch mit ihnen als Kleiderstoffen einen ausserordentlichen Luxus. Sie glänzten in lebhaften Farben, und waren auch mit Gold und Silber durchwebt. „Goldene Gewänder" werden nicht selten erwähnt und spielen in den Kleiderordnungen eine nicht unbedeutende Rolle. Dies gilt nicht allein von den Niederlanden, sondern von hier aus verbreiteten sie sich durch ganz Deutschland. So heisst es schon im Jahre 1443 in der Beschreibung der Aussteuer, welche die Tochter Kaiser Albrechts II., Anna, die Gemahlin Herzog Wilhelms von Sachsen, erhielt: „Ihre Genad hat drei guldine Gewand gehabt von Sammt und Damasc." — Derselbe Zug der Frömmigkeit, welcher die Heiligen mit Edelsteinen und Perlen überlud, behing sie auch mit den kostbarsten Kleiderstoffen dieser Art. Die Gemälde der niederländischen Meister sind vorzugsweise reich an Beispielen; auf eben dem genannten Bilde, dem wir unser Muster entnommen haben, tragen die hl. Agnes und die hl. Cäcilia die prächtigsten gemusterten Stoffe.

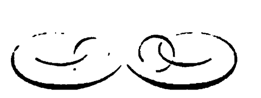






Buchstabe des Meisters E. S. von 1467.

In einem Werke, das den Zweck hat, die Entwicklung der verschiedenen Zeiten in ihren bedeutendsten Erscheinungen vorüberzuführen, darf in der wichtigen Epoche des ausgehenden 15. Jahrhunderts die Wirksamkeit eines unbekannten Künstlers nicht unberührt bleiben, dessen Bedeutung für die Kunst wie für die ganze geistige Richtung jener Zeit gleich gross ist. Man nennt ihn gewöhnlich den Meister E. S., weil man nur diese Anfangsbuchstaben seines Namens kennt. Er war, wie sich vermuthen lässt, ein Goldschmidt, hat aber durch seine Kupferstiche sich bekannt gemacht, lebte wahrscheinlich am Niederrhein und hatte seine Hauptwirksamkeit um das Jahr 1467. Obgleich er zu den Anfängern in der Kupferstechkunst gehört und noch mit all' den technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, die seine Genossen oft gewaltig unbehülfliche Produkte hervorbringen liess, so hat er jene doch in einem Maasse überwunden, dass er, was Behandlung des Materials betrifft, in mancher Beziehung mit den gewandten Technikern des 17. Jahrhunderts verglichen werden kann. Seine Figuren tragen fast durchgängig den Charakter des Ornamentalen, was seinem eigentlichen Handwerke zuzuschreiben sein dürfte, aber in allen Einzelnheiten sind sie so klar gehalten und kräftig betont, dass man sie nicht mit Unrecht mit plastischen Werken verglichen hat. Zu diesen Vorzügen in der Formengebung aber kommt noch der Vollgehalt des Geistes, wie er nur den Künstlern seiner Zeit eigen ist und der beim Meister E. S. nach zwei Richtungen, in erhabenem Ernste und in derbem Humor und in beiden auf gleich nachdruchsvolle Weise sich kund giebt. Er fasst einmal den positiven Inhalt des Christenthums auf, wie er seiner Zeit zum Bewusstsein gekommen, und stellt diesen in seinen biblischen und legendarischen Figuren und Scenen in aller Macht und Würde dar, die dem reinen, seiner selbst gewissen Geiste innewohnt. Von diesem weiss er aber sehr wohl die unsauberen Elemente zu trennen, die den Glanz des ersteren als Deckmantel zu nehmen suchen, und diese stellt er in einer Blösse dar und geisselt sie mit satyrischem Humor, der in der deutschen bildenden Kunst seines Gleichen nicht mehr findet. Zu den Werken dieses merkwürdigen Meisters, die den letzteren Charakter vorherrschend tragen, gehört sein grosses Alphabet, das die Buchstaben aus lauter Menschen- und Thiergestalten zusammensetzt. In diesem lässt er seinem phantastischen Hange, der sich hier zur wirklichen künstlerischen Phantasie erhebt, und seiner satyrischen Laune freisten Lauf. Die sinnliche Verkommenheit des damaligen geistlichen Standes, der ausschweifende Uebermuth des reichen Bürgerthums, die Beschränktheit des Ritterthums, die gedrückte Lage des Bauernstandes u. s. w. finden sich hier zu einem Gesammtbilde vereinigt, das den Charakter der Zeit zwar einseitig, aber sprechend darstellt. Der abgebildete Buchstabe h gehört zu den mildesten unter diesen Compositionen. Er ist zusammengesetzt aus den Figuren einer Frau mit langen Zattelärmeln und einem Falken auf der Hand, und eines Mannes, dessen Mütze und Sendelbinde (s. die Trachten des 15. Jahrhunderts) ebenfalls mit Zatteln verziert sind. Einige Thiere füllen die Lücken aus; unter diesen ein Löwenhündchen, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert schon häufig im Gefolge vornehmer Frauen wahrgenommen werden, bis sie später von den Möpsen verdrängt wurden.





Initial B. vom 15. Jahrhundert.

Als die Blüthezeit der Miniaturmalerei ist das 15. Jahrhundert zu betrachten, sowohl in Anbetracht des künstlerischen Fleisses, der daran verwendet wurde, wie in Ansehung des Werthes, den man auf solche Arbeiten legte. Aus den burgundisch-niederländischen Schulen, wo dieser Kunstzweig vor allen durch die Liebhaberei und Gönnerschaft der Burgundischen Herzoge gepflegt wurde, gingen Werke dieser Art hervor, kleine verzierte Büchlein, Arbeiten jahrelangen Kunstfleisses, die in Bezug auf Werthschätzung den grössten Werken der niederländischen Malerei zur Seite standen. Aber in der That verbinden die figürlichen Compositionen auch alle die Vorzüge dieser Schule mit der unendlichen Geduld, der grössten Zartheit und Sauberkeit. Mit demselben Aufwand wie die figürlichen Miniaturmalereien behandelte man auch die Initialen, für welche damals die Pflanzenwelt vorzugsweise die Grundformen hergab, die mit grosser Freiheit stylisirt wurden. Vorzüglich waren es Rankengewächse, welche den Zügen der Buchstaben folgten, und sich mit ihren Blättern und Blüthen in Ordnung und gleichmässiger, doch nicht gleicher Vertheilung über den gegebenen Raum verbreiteten; die meist breiten Blätter schiessen aus den Ranken hervor, legen sich um und winden sich wieder um die Ranken, aus deren Enden Blüthekronen heraussprieesen, welche mit ihren Spitzen die Ranken häufig wieder überschneiden. Neben der höchst kunstvollen Zeichnung, welche solche Buchstaben erforderten, geben sie auch den reichsten Geschmack in der Zusammenstellung der Farben zu erkennen. Das Beispiel, welches wir hier für diesen Styl der Initialenverzierung mittheilen, zeichnet sich auch von dieser Seite aus, doch können wir nur die Zeichnung allein geben, welche auch so schon, als höchst reiches und geschmackvolles Muster ihrer Art, die Mittheilung verdient. Das Original befindet sich in der Miniaturensammlung des germanischen Museums.

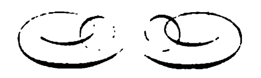




Portrait Kaiser Maximilians I.

In dem Bildnisse Kaiser *Maximilians* I. erkennen wir bald die Züge seines Vaters, Friedrichs III., wieder, doch gewissermaassen mit der Zeit fortgeschritten, in einer veredelten Potenz der Formen und des Ausdruckes. *Maximilian* hat dieselbe, nicht sehr vorspringende Stirn, die grosse, um so mehr hervortretende Nase, die etwas hängende Unterlippe und das volle, wohlgeformte Kinn; doch ist die Stirn offener, die Nase edler, der Mund feiner gebaut; das Kinn tritt gegen die oberen Theile des Gesichtes mehr zurück; aus dem Auge leuchtet ein freierer, mehr umfassender Geist. Aber dieser Geist ist zu milde, als dass er den bloss privaten Charakter, den wir im Bilde *Friedrichs III.* erkannten, in den historischen, den wir von einem Kaiser erwarten, umzuwandeln vermöchte. Und so war in der That auch *Maximilians* Charakter im Leben und in der Geschichte. Nur beschränkte er sich nicht, wie der Vater, thatenlos auf sein Haus und seine Familie; aber das Reich verwaltete er doch nur wie sein Haus und, wie in einer eben nicht wohl bestellten, von keinem grossartigen, öffentlichen Interesse bewegten Familienverbande, wirthschaftete er unter seinen Zeitgenossen, den befreundeten und feindlichen Mächten, in deren engherzige Politik er sich hineinreissen liess. Obgleich persönlich immer gross und verehrungswürdig, steht *Maximilian*, sobald wir auf den Erfolg seiner kriegerischen Unternehmungen sehen, wenig heldenmässig da, und wie umfassend auch auf dem Gebiete des friedlichen Staatslebens seine Absichten, wie wohlthätig, ja erfolgreich manche seiner Einrichtungen waren — der Geist, der zu seiner Zeit am mächtigsten Geschichte und Menschheit bewegte, blieb ihm fern und fremd; ja, wir können es als eine besondere Segnung in dem Geschicke *Maximilians* ansehen, dass er nicht mehr durch die Gewalt der Umstände in den Streit hineingezogen wurde, in welchem sein viel mächtigerer Enkel als so unzulänglicher Schiedsrichter sich erwies. — Das Gesicht *Maximilians* ist nicht ohne einen melancholischen Zug. Aus dem etwas schmerzlich in die Höhe gezogenen Mundwinkel glauben wir ablauschen zu dürfen, dass doch eine leise Ahnung seiner nicht ganz ausgefüllten Stellung in seiner Zeit ihn durchdrang, die jedoch gewiss am meisten durch das redliche Streben überwunden wurde, seiner Zeit ganz das und mehr zu sein, als was sie von ihm forderte. Mit diesem melancholischen Zuge in des Kaisers Gesichte stimmt ganz dessen eigenthümlich hervorstechendes Bestreben, sein Andenken in Ehren auf die Nachwelt zu bringen — welchem ja manche der interressantesten Literatur- und Kunstdenkmäler jener Zeit ihr Entstehen verdanken. — Wie *Maximilian* von seinen Zeitgenossen und Späteren geehrt wurde, zeigen unter Anderm auch die zahlreichen Bildnisse von ihm, welche als interessante Denkmäler der Plastik oder der zeichnenden Künste aus seiner und der folgenden Zeit erhalten sind.

Wir haben unsre Abbildung nach dem trefflichen Gemälde von *J. Walch* genommen, das gegenwärtig in der Pinakothek zu München sich befindet.





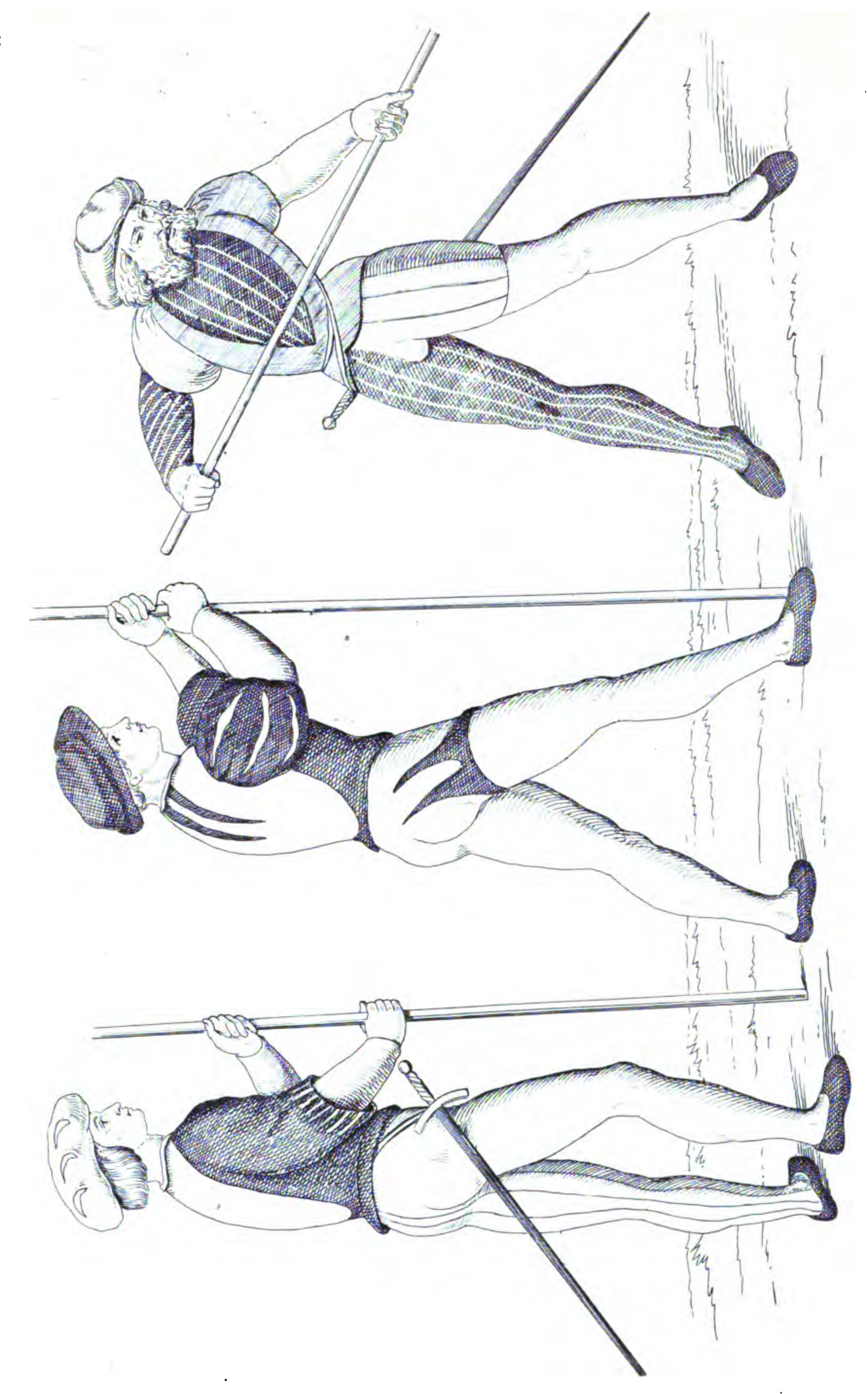
Männertracht vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

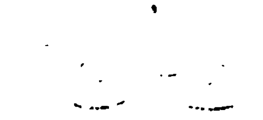
Die Tracht aus dieser Zeit ist in ihren Grundformen noch dieselbe, wie die vom Ende des vorhergehenden Jahrhunderts. Nur die Fussbekleidung, wie wir schon zu bemerken Gelegenheit hatten, ändert plötzlich und zwar genau mit dem Beginne des Jahrhunderts ihren früheren Charakter, indem sie aus der zugespitzten Form, die sie das ganze Mittelalter hindurch in steigendem Maasse bewahrt hatte, in eine stumpfe, dem Fusse mehr angemessene übergeht. Sonst ist die Kleidung noch eng anliegend und bei aller Buntheit der Farben und Manigfaltigkeit des Schnittes einfach. Den Kopf bedeckt eine Mütze von sehr wechselnder Gestalt, die bald mehr dem Hute, bald dem später sich ausbildenden Barette sich nähert. Bei vornehmen Leuten ist sie mit Federn, bei geringeren mit allerlei Schlitzen geschmückt, aber auch schmucklos. Die weisse Halskrause war bei der Tracht der Mittelklassen kaum sichtbar; bei reicherer Kleidung stieg sie etwa zwei Finger breit über das Wamms herauf. Letzteres war auf der Brust wie auf dem Rücken weit ausgeschnitten und die Oeffnung mit anders farbigem Zeuge unterlegt oder ausgefüllt. Bisweilen, namentlich bei der Kleidung junger vornehmer Leute, sieht man das aufgeschnittene Wamms auf beiden Seiten zugenestelt, so dass anzunehmen ist, dass sie ein besonderes Unterwamms unter dem oberen trugen, bei der gewöhnlichen bürgerlichen Tracht fehlen aber gewöhnlich die zusammenhaltenden Bänder, so dass ein so weit ausgeschnittenes Oberkleid sich nicht halten würde, wenn es nicht mit einem darunter oder dazwischen liegenden Bekleidungsstücke zusammenhinge. Das Wamms erreichte kaum die Hüften und endete kurz unter dem Gürtel mit geradem Schnitte. Die Aermel sind fast immer doppelt; kurze, weite bedecken meistens bis zum Ellenbogen die darunter liegenden langen und engen, welche stumpf am Handgelenk enden. Das Beinkleid ist schlicht im Schnitt und eng anliegend, aber bietet häufig ein Feld, darauf das seltsamste Farbenspiel sich ergeht. Im Allgemeinen sind helle, ungemischte Farben vorherrschend, namentlich ein brennendes Roth, Goldgelb und Indigoblau. Weiss und Schwarz treten hinzu, um jene zu heben. Derselbe Farbenwechsel, den man schon im 15. Jahrhundert liebte (s. die Söhne des Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg, 1470—80), findet auch hier noch volle Anwendung. Wie früher oft auf den Waffenröcken, so ahmte man nun im ganzen Anzuge gleichsam die getheilten Tincturen der Wappenschilde nach. Die eine Seite der Kleidung hatte oft eine ganz andere Farbe, als die entgegengesetzte. Man stellte die Farben sogar über Eck. So war z. B. das eine Bein weiss, das andere roth und umgekehrt der eine Aermel roth, und der andere weiss. Ebenso machte man es mit den Mustern, die oft in grotesker Weise auf der einen Seite aufgesetzt, auf der anderen anders gestaltet oder weggelassen wurden. — In dieser Zeit waren die unteren Bediensteten einer Stadt auf die angegebene Weise in die Farben des Stadtwappens gekleidet.

Das Gesagte verdeutlichen die drei abgebildeten Figuren, welche einer grossen, im german. Museum befindlichen Wassermalerei, der Schlacht der Nürnberger Bürger gegen den Markgrafen Casimir von Brandenburg, i. J. 1502, entnommen sind. Sie stellen Nürnberger Gewerbsleute dar, welche in ihrem gewöhnlichen Anzuge, nur mit Schwert und Spiess bewaffnet, gegen die eisengepanzerten Reiter des Markgrafen auszogen. Der erste links ist gelb und schwarz gekleidet; sein linkes Bein ist gestreift. Dass er das Schwert an der rechten Seite trägt, ist nur ein Versehen des Malers. — Der mittlere hat dieselben Farben und die Hüfte des rechten Beines mit aufsteigenden schwarzen Zacken gemustert. Der dritte trägt eine gelbe Jacke mit blauem, weissgestreiftem Einsatz. Der rechte Unterärmel ist blau und weiss gestreift, der Oberärmel grau; der linke Oberärmel ist gelb, der untere grau. Das rechte Bein ist wiederum blau mit weissen Streifen, das linke grau mit schwarzen Streifen am oberen Schenkel. Die Schuhe sind bei sämmtlichen schwarz.

In der erwähnten Schlacht, welche unmittelbar vor den Thoren der Stadt vorfiel, geriethen die Nürnberger unter Anführung des kühnen aber unvorsichtigen Ullmann Stromer in einen Hinterhalt und erlitten eine schwere Niederlage.







Tänzerpaare vom Beginn des 16. Jahrhunderts.

In der frhrl. von Löffelholzischen Sammlung zu Nürnberg befindet sich in umfangreicher Wassermalerei die Darstellung eines Patrizier- oder sogen. Geschlechterballes, welche nach den Trachten der darauf angebrachten Personen in den Jahren zwischen 1500 und 1510 entstanden sein muss und wahrscheinlich das Gedächtniss einer wirklichen Begebenheit zu verewigen bestimmt gewesen ist. An einzelnen Figuren macht sich der Charakter einer gewissen Portraitähnlichkeit bemerkbar und wahrscheinlich sind sie in den Festkleidern abgebildet, die sie wirklich getragen hatten. Denn es kam damals und auch schon früher so gut vor wie in unseren Tagen, dass man Feierlichkeiten, Turniere, Bälle u. dgl. so bis in's Einzelne beschrieb, dass auch erwähnt wurde, was für kostbare Kleidung die Theilnehmer getragen. Dass man dergleichen, wenn der Fall einmal gegeben war, bildlich eben so genau darstellte, ist durch vorhandene Beispiele bezeugt. — Nicht aber sowohl aus diesem Grunde ist diese Malerei von grösstem Interesse, sondern mehr noch weil sie wie keine ähnliche Darstellung uns denselben Gegenstand mit solcher Unmittelbarkeit vor Augen führt. Leider sind wir, durch den Raum beengt, nicht im Stande, das Ganze in Abbildung wieder zu geben, sondern müssen uns begnügen, als Belege für die reiche Manigfaltigkeit der Tracht damaliger Zeit einige Tänzerpaare in verkleinertem Maasstabe auszuheben.

Zur nöthigsten Ergänzung des Bildes lassen wir eine kurze Beschreibung folgen.

Wir sehen uns bei hellem Tage in einen geräumigen Saal — etwa den grossen Rathhaussaal zu Nürnberg — versetzt, dessen Fenster, geöffnet und nur zum Theil mit hochrothen Vorhängen bedeckt, die Aussicht auf die Häuser der Stadt geben. An der Wand über den Fenstern sind die Wappen der Reichsfürsten angebracht, woraus eben zu schliessen, dass wir uns in einem öffentlichen reichsstädtischen Locale befinden. Zwischen den beiden mittleren Fenstern, ziemlich in der Höhe, ist die Tribune für die Musikanten errichtet, die vorzugsweise noch mit Posaune, Trommel und Pfeife agiren. Unter der Tribune, längs der Wand zieht sich eine Bank hin, auf der ältere Personen, würdige Rathsherren in schwarzen, pelzbesetzten Schauben und Mützen Platz genommen und den Tanzenden zuschauen. Zur rechten Seite des Saales ist eine Reihe von Bänken aufgestellt, auf deren vorderen in festlich glänzenden Costümen die des Tanzens harrenden Jungfrauen Platz genommen. Hinter diesen sitzen die Mütter und älteren Frauen in ehrbare schwarze Regenmäntel und die weissen Hauben gehüllt, die wir schon in Abbildung gebracht haben. In der Mitte des Raumes bewegen sich die Tänzerpaare, von denen wir auf nebenstehender Tafel zwei aus der vorderen Reihe geben. Der erste Blick auf die Tracht zeigt, dass darin keine raschen Tänze ausgeführt werden konnten. Man sieht die Paare nur nach dem Tacte einher schreiten, ähnlich wie in unsrer Polonaise; der Tänzer macht gelegentlich einen Freudensprung, wie es gegenwärtig noch auf Bauerntänzen vorkommt. Zwischen den einzelnen Paaren bewegt sich, um die Ordnung zu erhalten, eine Art von Tanzwart, in langem schwarzen Rocke mit einem Stabe in der Hand. Im Vordergrunde weilen stehend noch ältere Zuschauer, unter denen man Wilibald Pirkheymer zu erkennen glaubt. Einen überraschenden Anblick bietet die linke Seite dar. Hier nämlich sind, auf etwas tieferem Fussboden, Zuschauer aus dem Volke zugelassen, die im buntesten Costüme und ziemlich ungenirter Bewegung den interessantesten Gegensatz zur patrizischen Würde und Eleganz der Hauptscene entfalten. Da steht ein ehrsamer Zimmermann mit seiner Axt im Arme, eine Magd mit einem Armkorb und viele Erscheinungen aus dem damaligen Alltagsleben, die vielleicht nur bei dieser Gelegenheit ihre Darstellung und Verewigung gefunden. Das Volk streitet um einen Platz, Buben raufen einander und Alte fahren dazwischen, Klatschschwestern plaudern durch's Fenster auf die Strasse hinab. — Alles ist mit grösster Unmittelbarkeit aufgefasst und übt auch jetzt noch, in seinem verstäubten Zustande, die frischeste Wirkung aus.





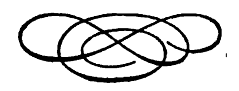
Tänzerpaare vom Beginn des 16. Jahrhunderts.

Fortsetzung.

Indem wir zur Beschreibung der einzelnen abgebildeten Paare übergehen, bedauern wir, dass wir uns begnügen müssen, die glänzenden Farben ihres Costüms blos in Worten anzugeben. Wie wir bei Besprechung der Trachten dieser Zeit schon bemerkten, gefällt sich der Geschmack in einer Zusammenstellung von reinen, lebhaften Farben; doch bleibt er immerhin ein guter Geschmack und verfällt niemals in's Uebermass und Grelle. Das Farbenspiel hat immer seine gehörigen Vermittlungen oder Uebergänge; gewöhnlich liegt eine Hauptfarbe zum Grunde, welche durch die anderen nur, wie der Grundaccord in einer Melodie, abgewandelt wird. Man wird beim Anblicke dieser bunten, frohsinnigen Kleidung oft unwillkürlich an die Flügel der Schmetterlinge erinnert, auf denen nach denselben Naturgesetzen geordnet ähnliche Farbenzusammenstellungen vorkommen.

Auf der einen Tafel geben wir zwei grössere Paare aus der vorderen Reihe, auf der anderen drei in kleinerem Maasstabe aus der Mitte des Saales. Der Tänzer des ersten Paares trägt ein kleines schwarzes Barett, einen kurzen Mantel mit grossem, vorn spitz überfallenden Kragen, wie er für kurze Zeit aus dem 15. Jahrhundert in das folgende hinübergenommen war. Der Mantel ist „leberfarben", d. h. hell fleischroth, mit dunkelgrünen Sammtstreifen besetzt. Dunkelgrün ist ebenfalls das Beinkleid. Die Jacke unter dem Mantel ist so weit ausgeschnitten, dass man sie auf der Brust gar nicht sieht, sondern nur den weissleinenen Brustlatz mit breitem goldgestickten Rande. Die Schuhe sind wie bei den Uebrigen schwarz. Die Tänzerin trägt eine Haube von damals gewöhnlicher Form, aus einem Stoffe von Goldbrokat, mit weissen Perlen besetzt, ein hochrothes Kleid, an welchem seltsamer Weise die oberen Ränder und der rechte Arm mit Silber gestickt sind, offenbar eine Nachahmung der damals in Mode stehenden getheilten Kleidung, die übrigens auch sonst vorkommt. Der weisse Brustlatz ist oben ebenfalls mit Gold gestickt. Dieselbe Haube trägt die Dame des zweiten Paares, doch weiss mit Silberstickerei. Das Kleid derselben ist leberfarben mit schwarzem Besatz, wie wir es durch Schraffirung angedeutet. Den Busen verhüllt ein Kragen, Brustgoller genannt, der frei umgelegt wurde. Der Herr trägt eine schwarz und golden gestreifte Haarhaube, eine lange, pelzbesetzte Schaube von schwarzem Schamlott mit Hängeärmeln und darunter ein rothes Wamms und eben solche Beinkleider. Ueber die Schuhe bemerken wir eine Art von Pantoffeln angezogen, was beim Tanze nicht wenig seltsam erscheint; doch wird ausdrücklich erwähnt, dass man beim Tanze mit den Pantoffeln zu klappern geliebt habe.

Auf dem anderen Blatte ist im voranschreitenden Paare der Tänzer ganz scharlachroth gekleidet; nur ist der Brustlatz weiss leinen und das kokett umgeworfene Mäntelchen leberfarben. Die Dame trägt ein schwarzes, mit Gold und weissen Federn geschmücktes Barett, ein Mieder von Goldbrokat mit schwarzer Sammteinfassung und über einem schwarzen Rocke eine weisse, enggefältelte Schürze. Vom schwarzen Gürtel hängt die damals übliche Tasche tief herab. Das folgende Paar ist an Farben ähnlich gekleidet; nur trägt der Herr ein schwarzes Barett und die Dame ist ohne Schürze, ihr Kleid aus einem Stoffe. Bei beiden bauscht die weisse Leinwand aus den geschlitzten Aermeln hervor. Im letzten Paare trägt der Tänzer einen grünen Kranz statt sonstiger Kopfbedeckung. Sein Wamms und Beinkleid ist der Farbe nach aus Schwarz, Grau und Braunroth zusammengesetzt, wie die Schraffirung andeutet. Die Dame trägt eine goldene Haube und ein hochrothes, goldbesetztes Schleppkleid mit geschlitzten, am Ellbogen weiss ausbauschenden Aermeln. Die Männer sind mit Schwert oder Dolch bewaffnet, die Damen und zum Theil auch die ersteren mit goldenen Ketten geschmückt.



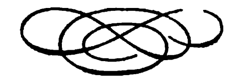
29.



Studenten aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts.

Das ganze 16. Jahrhundert hindurch finden sich unter den Senatserlassen der deutschen Universitäten Verordnungen über die Tracht der Studierenden und Strafbestimmungen gegen Ueberschreitung derselben, die immer von neuem wiederholt und geschärft, nicht selten von der Landesregierung selbst angeregt und unterstützt, sich doch endlich als undurchführbar erwiesen und so geräuschlos einschliefen, wie sie früher oft lärmend waren wach erhalten worden. Die gebotene offizielle Tracht der Studenten war im Grunde nur ein veraltetes Erbe der früheren Zeit, die Tracht der Gelehrten des 15. Jahrhunderts, in die sich der unbändige Geist des sechszehnten nicht mehr wollte hineinzwängen lassen: ein haubenartiges Barett von schwarzem Sammet ohne Schmuck; ein langer Talar von derselben Farbe; darunter, fast unsichtbar, eine enganliegende Jacke und eben solches Beinkleid; der kleine Degen gerade am Schenkel herabhängend, und einfache schwarze Schuhe. Verboten waren die Hüte und Federn, die kurzen Mäntel, die geschlitzten und gepufften Wämser und Beinkleider, der „gestürzte", d. h. wagerecht getragene Degen u. s. w. Die Jugend wusste aber immer Vorwände zu finden, sich diese Tracht auch gegen das Verbot anzueignen, und es fehlte nicht an Versuchen, die offizielle Kleidung durch Uebertreibung lächerlich zu machen. Im Ganzen kann man auch schon für das 16. Jahrhundert annehmen, dass die studierende Jugend mit der Mode wenigstens gleichen Schritt hielt, während sie, wie bekannt, in den beiden folgenden theilweise den Ton angab.

Wir geben auf unsrer Abbildung Beispiele von beiden Arten der Tracht nach Holzschnitten aus der angegebenen Zeit. Die Tracht der jungen Gelehrten aus der vorhergehenden Periode hatte, bis auf das mehr cylinderförmige Barett und die spitzen Schuhe, denselben Schnitt, wie die dargestellte; nur kommen für gewöhnlich noch lebhafte Farben vor, während in der Reformationszeit die schwarze bei Gelehrten wie bei Geistlichen überhand nahm. — Die dargestellte Modekleidung zeigt den phantastischen Schmuck der getheilten Farben, der jedoch vor Ablauf des ersten Viertels des Jahrhunderts verschwand und mit der Zierde der Schlitzen und Puffen vertauscht wurde.



30.



Frauentracht vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Von einer allgemeinen Tracht und Mode, wie wir sie in unseren Tagen kennen, kann, wie wir gesehen, schon im 15. Jahrhunderte nicht und noch weniger im Beginne des 16. die Rede sein. Machten sich auch Einflüsse von aussen, wie aus Venedig und den grossen Fabrik- und Handelsstädten der Niederlande, mit denen die deutschen Städte in Verbindung standen, geltend, so durchdrangen diese doch so wenig das ganze Volk noch den vollständigen Schnitt der Kleidung, dass immer ein merklicher Unterschied zwischen den verschiedenen Ständen und den einzelnen Gegenden unsres Vaterlandes blieb. Zwar zeigte sich damals kein geringeres Bestreben der niederen Stände, es den höheren gleich zu thun; doch die Kleidung war noch in ausgedehntem Maasse ein Gegenstand obrigkeitlicher Aufmerksamkeit und bestimmte Gesetze wiesen Jedem die Gränzen seiner Befugniss und Eitelkeit an. Was die verschiedenen Gegenden und Orte betraf, so stellte sich in Bezug auf Tracht und Mode das Verhältniss auch in den Städten etwa so heraus, wie bei uns noch heute beim Landvolke, das nach den einander mehr benachbarten oder von einander entfernten Gauen, die es bewohnt, auch in Sitte und Kleidung sich mehr oder minder unterscheidet. Noch am Ende des 16. Jahrhunderts hatten die bedeutenderen Städte Deutschlands, wie Strassburg, Nürnberg, Hamburg, Leipzig u. a. — und in den benachbarten Ländern war das Verhältniss nicht anders — ihre eigenen Trachten, in denen zwar uns vorzugsweise das Gemeinsame der Zeit entgegenscheint; daran die Unterschiede jedoch auch bedeutend genug waren, um begreiflich zu machen, wie grade sie in ihrer Zeit das besondere Interesse erregen konnten, welches in den manigfachen, damals erscheinenden Trachtenbüchern sich kund gibt. Im Anfange des 16. Jahrhunderts stimmte die Tracht in ihren Hauptformen aber so sehr mit dem allgemeinen behaglich freien, sich selbstfühlenden Charakter der Zeit überein, dass selbst der einzelnen Persönlichkeit in der Wahl des Schnittes und der Farbe der Kleidung ein grosser Spielraum gelassen war. Und von dieser Freiheit wurde um so mehr Gebrauch gemacht, als bei allem Selbstgefühle doch noch ein bedeutender Zug spielender Unbefangenheit und eine Vorliebe für das Phantastische durch die Stimmung der Zeit geht. Das Bedürfniss freier, bequemer Bewegung und eine offen ausgesprochene Lust am Schmucke bedingen vorzugsweise Form und Farbe der Kleidung in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ein keck hervortretender Faltenwurf wird eher gesucht als gemieden. Die Kleider der Frauen werden fortwährend am Halse tief ausgeschnitten und auf der Brust lose zugenestelt. Das Haar in ein Netz oder eine gestrickte Haube zu füllen, ist bei Männern wie bei Frauen gleich üblich. Ueber der Haube bedeckt den Kopf eine Mütze oder ein Barett von leichtem Stoffe in verschiedenster Form mit manigfaltigstem Schmucke. Auf Einzelnheiten dieser Tracht werden wir zurückkommen.

Das Vorbild zu unsrer Radirung findet sich auf einem gemalten Stammbaum zu *Salbernkirchen* und stellt die Gemahlin des *Degenhard Pfeffinger*, Erbmarschalls von Niederbayern, vom J. 1516 dar. Wir haben hier die Frauentracht vom Anfange des 16. Jahrhunderts in ihren allgemeinsten Umrissen, wie sie in den höheren Ständen üblich und mehr frei war von den Besonderheiten der bürgerlichen Tracht in den verschiedenen Gegenden Deutschlands. Von dieser unterscheidet sie sich auch bereits durch eine zartere Farbengebung, da in den Städten ungemischte, prunkende Farben noch sehr beliebt waren. Das Kleid ist blassroth mit weisser Einfassung und grün-schwärzlichem Sammetbesatze. Die an den Aermeln durchscheinende Leinwand ist ebenfalls weiss mit schwärzlichen Bändern überspannt; der Brustlatz ist blassblau, mit weissen Schnüren überzogen. Das Barett hat die Farbe des Sammetbesatzes und ist mit weissen Federn geschmückt. Die Haarhaube unter demselben ist golden. Von den vielen goldenen Ketten, die den Hals umgeben, dienen manche, um die im Busen verborgenen Amulete oder geweihten Schutz- und Heilmittel zu halten.



31.



Frauenkopftracht

aus der zweiten Hälfte des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Der unendliche Reichthum des Lebens, die Vielseitigkeit der Erscheinungen auf jedem Gebiete, welche die letzten Zeiten des 15. und das ganze 16. Jahrhundert kennzeichnen und es zur denkwürdigsten Periode der Geschichte machen, müssen auch in den Trachten dieses Zeitraums ihren Widerschein finden. Wie immer, so ist auch hier die Tracht des Kopfes, als der Lieblingsstätte der feineren, sinnvolleren Toilette, das vorzugsweise Charakteristische. Das ist der gleiche Fall bei Männern wie bei Frauen, welchen letzteren unsere Aufmerksamkeit dies Mal insbesondere gilt. Der Formen und Farben sind hier so viele und sie scheinen oft so entgegengesetztem Geiste zu entstammen, dass es zuweilen schwer wird, den Faden nicht zu verlieren, an welchem die eine Tracht aus der andern hervorgeht. Doch aber möchten sich im Allgemeinen zwei Richtungen verfolgen lassen. Zur einen gehört stets eine Haube von mehr oder weniger hohem Bau, von welchem häufig ein Florschleier herunterhängt, während die andere, das Haar im Netze zusammenhaltend, ein langes, schmales Tuch, einfach oder über einem Wulst, in freier Weise herumlegt. In der Drapirung desselben entwickelt das 15. Jahrhundert einen ausserordentlichen Schönheitssinn und eine grosse Erfindungsgabe. Doch bei weitem vielgegestaltiger und prunkender sind die Formen der ersten Art, deren ursprüngliche Heimath der reiche, glänzende burgundische Hof Philipps des Guten und Karls des Kühnen war. Aber der Luxus erzeugte hier bei der unklaren Richtung der Zeit die seltsamsten, oft unförmlichsten Gestalten, welche erst allmälig in den Niederlanden, wohl nicht ohne den mittelbaren Einfluss des dortigen Kunstsinnes, zu maassvolleren Formen umgewandelt wurden. Andere Modificationen traten in jenen Gegenden ein, wo sich beide Richtungen berührten, wie am deutschen Niederrhein. Eins aber war durchweg allgemein, der schimmernde Nebenschmuck mit dem die Hauben jeder Art verziert wurden. Welchen Luxus man hier trieb, mit Goldflitter und ächtem Geschmeide, mit Perlen und Edelstein, davon zeugen wiederholte Aufwandgesetze, welche ihn einzuschränken suchten. In der Wahl der Farben machte man die ganze Scala durch; die lebhaftesten waren am meisten beliebt. Goldstoffen oder Sammet und Seide, mit Gold- und Silberfäden durchwirkt, begegnen wir auf bildlichen Darstellungen und in Schriftwerken sehr häufig.

Einstweilen geben wir hier, Mehreres versprechend, vier Beispiele von Frauenkopftrachten aus der 2. Hälfte des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Bei Nr. 1. gibt die Krone sogleich die Fürstin zu erkennen; es ist die schöne Anna von Sachsen, die zweite Gemahlin des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg, deren Grabmal in der St. Gumpertskirche zu Ansbach ihr volles Bildniss zeigt. Da sie noch in voller Schönheit sich befindet, so ist anzunehmen, dass das Grabmal bald nach ihrer Verheirathung, welche im Jahr 1458 statt fand, gemacht wurde. Sie starb erst im Jahr 1512, welcher Zeit das Kostüm nicht ganz mehr entspricht. Bei aller Einfachheit in der Form haben wir hier in mehr deutscher Weise den reichsten fürstlichen Kopfputz, denn die Netzhaube von Goldstoff, welche das volle Haar umschliesst, ist in allen Linien von Perlen, mit rothen Edelsteinen in der Mitte, eingefasst, und die Krone umgeben sie in mehrfachen Reihen, mit Rosetten und blauen Edelsteinen dazwischen. Der Schleier fällt herab bis auf den Boden. Perlen umziehen den obern Saum des goldbrokatenen Kleides, und vom Schwanenorden, der auf ihrer Brust liegt, gibt unsere Abbildung noch einen Theil der Kette. — Die drei andern Köpfe sind dem Bilde eines unbekannten kölnischen Meisters entnommen, welcher in der Kunstgeschichte von seinem Hauptwerke, dem Marientode (in der Pinakothek zu München befindlich), den Namen hat. Auf dem einen Flügel dieses Gemäldes befinden sich die Stifter mit ihren Schutzpatronen, auf dem andern die Frauen der Stifter, gleichfalls mit ihren Heiligen, St. Christina und St. Gudula. Die letztere ist Nr. 2. unseres Blattes. Die einfach schöne Kopftracht hat mehr jungfräulichen Charakter. Ein schleierartiges Kopftuch ist hinten durch die Haare geschlungen; Perlenschnüre mit Geschmeide umgeben das Haupt, und ein feiner Flor legt sich von der Stirn nach hinten. Um den Hals liegt ein Pelzshawl (die heutige Boa) und hängt mit beiden Enden vorne herunter. Nr. 3 und 4, die hl. Christina und eine der beiden Stifterinnen erinnern uns mit ihren Hauben daran, dass das Bild auf einem Boden entstanden ist, wo niederländische und deutsche Elemente zusammentrafen. Der doppelt ausgebogene Rand mit den aufwärts gerichteten Spitzen kann, wie sehr auch auf ein schönes Maas zurückgeführt, seine burgundische Heimath nicht verleugnen, und ebensowenig der klare Schleier, wie er sich um die einfache Goldstoffhaube der Stifterin legt. An der Haube der heiligen Christina sind Perlen, Edelsteine und Geschmeide nicht gespart, denn die Frömmigkeit jener Zeiten liebte es, die angebeteten heiligen Personen auch mit irdischer Schönheit und irdischem Glanze auszuzeichnen.



2



1



3



4.



Bruſtbild Peter Viſcher's.

Peter *Vischer* ist unter den Zierden der deutschen und in's Besondere der Nürnberger Kunst vom Anfange des 16. Jahrhunderts zu wohl bekannt, als dass wir weitläufiger auf ihn einzugehen hätten. — Sein Geburtsjahr ist bis jetzt nicht näher ermittelt worden, doch fällt es wahrscheinlich zwischen die Jahre 1460—70. Sein Vater war *Albrecht Vischer* d. ä., der in Nürnberg das Rothgiesserhandwerk betrieb und auch seinen Sohn darin lehrte. Dieser liess nach den üblichen Reisen sich ebenfalls in Nürnberg nieder, wo er 1489 Meister wurde und bis zum Jahre 1529 gemeinschaftlich mit seinen fünf Söhnen arbeitete. Man hat angenommen, dass er auf seinen Reisen auch Italien besucht, weil der Einfluss dieses Landes sich in seinen Kunstwerken geltend macht. Doch tritt dieses erst nach einer bestimmten Zeit ein und kann hinreichend erklärt werden aus der Einwirkung seines Sohnes *Hermann*, der bestimmt in Italien war. — Wie der schlichte Handwerker, der mit einem durch und durch künstlerischen Geiste zugleich eine durchaus unbefangene Natur und feinen Sinn verband, sich früher nicht von der in Deutschland herrschenden Manier hatte völlig einnehmen lassen, so ist auch anzunehmen, dass er für die Vorzüge der italienischen Kunst ein offenes Auge gehabt habe. Hauptwerke von ihm sind die ehernen Grabdenkmäler der Bischöfe *Heinrich* III., *Veit* und *Georg* II. im Dome zu *Bamberg*; ferner des Bischofes *Johann Roth* in der Pegarellenkapelle des Domes zu *Breslau*, so wie das des Erzbischofes *Ernst* im Dome zu Magdeburg u. a. Am berühmtesten ward *P. Vischer* durch die Aufführung des St. *Sebaldusgrabes* in der Kirche gleichen Namens zu Nürnberg, an welchem er von 1506—19 mit seinem Sohne arbeitete, ein bewunderungswürdiges Werk, das man betrachtend in die Einzelnheiten seiner reichen Erfindung auflösen muss, um es ganz zu geniessen. Das nebenstehende Bildniss ist nach einem Broncerelief gezeichnet, welches bis vor Kurzem sich im Besitze eines Kunstfreundes zu Nürnberg befand, das aber in keinem zweiten Exemplare noch auch in einer Abbildung uns sonst vorgekommen ist. Dasselbe ist ohne Zweifel gleichzeitig mit dem Künstler, den es darstellt, und steht in Betreff des Gusses den besten Arbeiten desselben nicht nach, ja hat, was Farbe und Korn des Metalles betrifft, mit demselben so viel Aehnlichkeit, das wir nicht anstehen, es wenigstens der Schule *Peter Vischer's* zuzuschreiben. Es ist nur den Hauptzügen nach, aber mit Meisterschaft behandelt. Auch der etwas conventionelle Charakter des ganzen Gepräges widerspräche der Ansicht nicht, da, wie gesagt, *P. Vischer* in der letzten Zeit seines Wirkens häufig mit bestimmter Absicht und unter Berücksichtigung antiquer und italienischer Vorbilder arbeitete.



33.



Italienische Männertrachten vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Die nebenstehenden Figuren finden sich auf einer italienischen Handzeichnung der angegebenen Zeit, welche sich auf der Bibliothek zu Erlangen befindet. Obwohl diese Männertrachten im allgemeinen Charakter den deutschen derselben Zeit gleichen, haben sie doch in Einzelheiten manches Abweichende, welches ihren ausserdeutschen Ursprung verräth. So z. B. tragen die beiden ersten Männer einen weiten Oberrock, welcher in beiden Formen von der deutschen Schaube jener Zeit bedeutend abweicht. Der des ersten ist unten mit einem Sammetstreifen verbrämt, hat an jeder Seite eine Oeffnung für den Arm mit lang herabhängenden Scheinärmeln und einen Kragen, der hinten in zwei langen Zipfeln herabfällt. Dieser Kragen scheint als Ueberrest die zum blossen Zierrath gewordene alte Kapuze oder Gugel darzustellen. Etwas Aehnliches findet sich damals nicht in Deutschland. Auch der Oberrock des zweiten Mannes, von weiter, sackähnlicher Gestalt und über den Kopf angezogen, ohne Aermel, hat zu der Zeit kein Gegenstück in Deutschland, wo die vorn offene Schaube alle übrigen Formen des Oberrocks verdrängt hatte. Er erinnert an ältere Formen aus dem 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Der dritte, ein Soldat, trägt keinen Oberrock, sondern blos das Wamms oder Jacke, welche wir bei beiden andern an den Aermeln ebenfalls erkennen. — Jacke, Beinkleid und Stiefel sind auch von der Aufschlitzung ergriffen, aber nur in der leichten Weise, wie sie die Italiener, Spanier und Franzosen im Gegensatz zu den Deutschen und Schweizern kennzeichnet, obwohl zu dieser Zeit auch in Deutschland noch ein gewisses Maass herrschte. Der Erste trägt ein Barett von gewöhnlicher Form mit eingeschnittenem Rande, der Zweite eine Mütze mit hintenüberfallendem Stoff, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufiger, zu jener Zeit aber sich nur selten in deutschen Städten findet. Die Kopfbedeckung des Soldaten ist ein Eisenhut. Derselbe trägt auch eine kurze, nur bis an die Kniee herabreichende Hose und weite Stiefel, letztere eine damals bei Soldaten, Reisenden, Boten u. s. w. nicht seltne, aber doch ausserhalb der Mode stehende Tracht. Sein gekrümmtes Schwert, sein Streitkolben gehören ebenfalls nicht zur gewöhnlichen Bewaffnung.

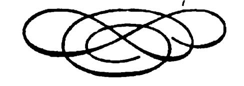


34.

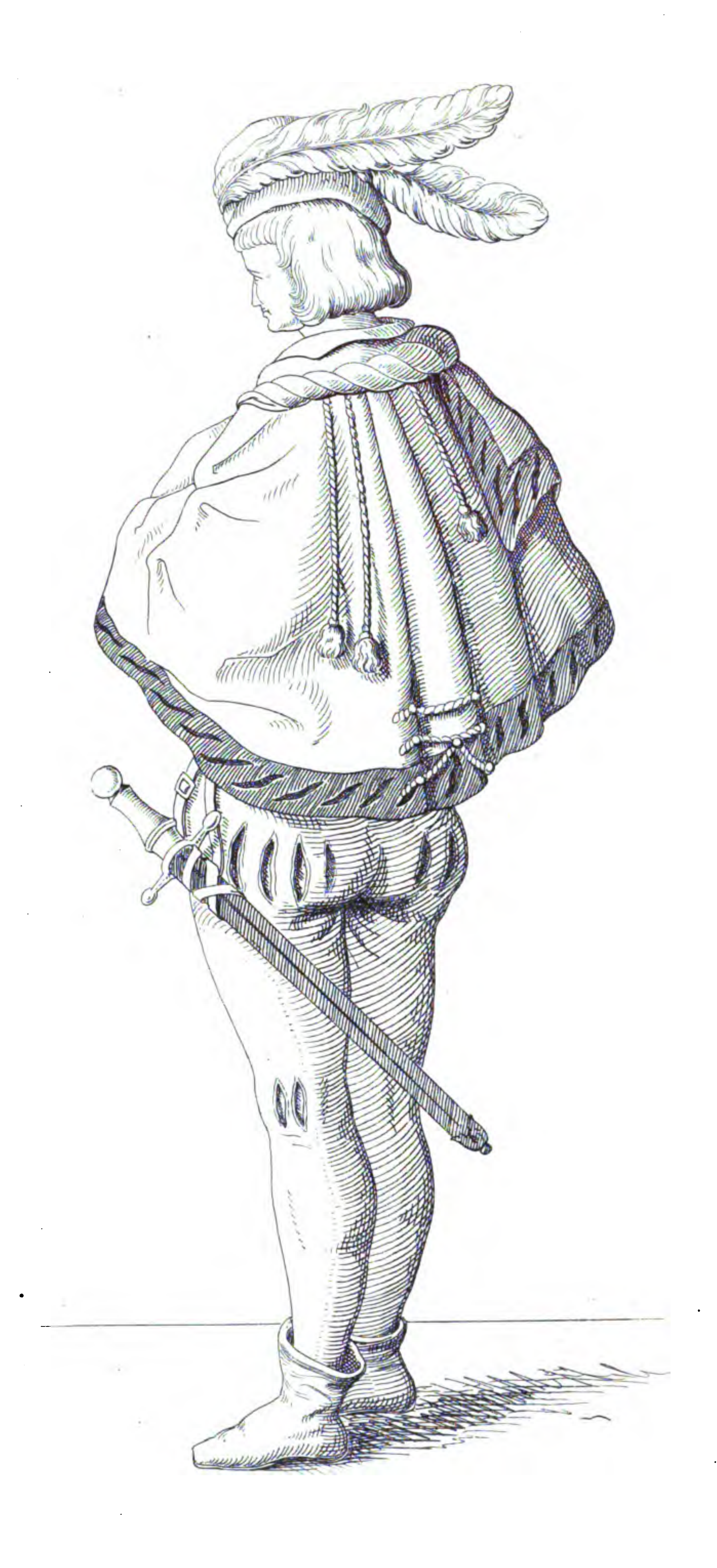


Italienischer Jüngling aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Den bereits mitgetheilten italienischen Trachten dieser Zeit fügen wir zur Ergänzung noch einen vornehmen Jüngling hinzu, den wir ebenfalls nach einer Handzeichnung auf der Bibliothek zu Erlangen copirt haben. Auch diese Tracht hat manches Charakteristische, was sie von den gleichzeitigen deutschen Moden unterscheidet. Die Figur offenbart im Ganzen eine feinere massvollere Eleganz als wir sie in Deutschland zu jener Zeit zu finden gewohnt sind. Die Schlitze z. B. sind hier ein blosser Zierrath in höchst mässiger Anwendung, denen man die Ursache ihres Ursprungs, das Durchbrechen der lästigen Enge an den Gelenken, nicht mehr ansieht. In Deutschland begann damals die phantastische Uebertreibung dieser Mode. Der kurze und weite Mantel, den unser Jüngling um die Schulter geschlagen hat, war in Deutschland in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts nichts Unbekanntes, aber er hatte damals noch viel winzigere Gestalt. Zu dieser Zeit aber, in der ganzen ersten Hälfte des 16., tragen ihn die Deutschen nicht, und er kehrt erst in der zweiten als spanische Mode wieder zurück. Auch die kurzen, weiten Stiefel sind besonders italienische Mode, während bei uns der feine Herr jeden Alters die vorn breiten Schuhe trug. Die Haartracht ist die gewöhnliche Kolbe; aber das Barett erscheint ebenfalls fremdartig; man trug es damals in Deutschland zerschlitzt, bunt ausgelegt und wenn möglich mit einer grösseren Fülle von wallenden Federn.



35.



Portrait Kaiser Karls V.

Als *Karl V.* im Jahre 1520 aus den Niederlanden zur Krönung nach Aachen ging, war er, im Alter von 20 Jahren, noch ein völlig unentwickelter Mensch, von schwankender Gesundheit und unsicherm Auftreten, obgleich nicht schwachen Körpers; kein schlechter Reiter und sonst in ritterlichen Dingen geübt. „Melancholisch und blass, ernsthaft, wiewohl mit dem Ausdruck des Wohlwollens, gab er noch wenig Proben von Geist und überliess die Geschäfte andern," so schildert ihn *Ranke* und so tritt er uns aus dem Holzschnitt entgegen, dessen Facsimile wir in Steindruck geben. Das schmale Gesicht bei jugendlichen Zügen, der lässig geöffnete Mund, das unsicher hinausblickende, fast träumerische Auge, ein Ausdruck mehr des Leidens als der Thatkraft, sie deuten nicht den Mann an, der, an die Spitze seiner Zeit auf den grössten Thron der Welt gestellt, dem reissendsten Strome, der jemals das Völkerleben erfasst hat, einen Damm entgegenbaute. Aber so war damals *Karl V.* Erst die grossen Anforderungen, die in seiner Stellung an ihn gemacht wurden, die Schwierigkeit der Sachlage, die Nothwendigkeit, in dem grossen Kampfe Partei zu ergreifen, entwickelten ihn, brachten seine Fähigkeiten zur Reife und machten ihn zum thatkräftigen, nach Plan und Ziel handelnden Manne. Dass er sich der Bewegung entgegen warf, kam daher, weil er, auf deutschem Boden ein Fremdling, die deutsche Sache nicht verstand; es waren noch andere Länder, die er sein eigen nannte, und deren Complex ihn zum weitaus mächtigsten Herrn der Welt machte. Sie alle zusammen schufen und bedingten seine Politik, so dass Deutschland nur ein Theil des Ganzen war. Doch hatte er eine hohe Meinung vom römischen Reich und der Würde des Kaiserthums, und die Verhältnisse brachten es mit sich, dass dieses mit der Zeit so völlig in den Vordergrund trat, dass die andern Länder nur mitwirkend, nicht mehr leitend waren. Er wollte das Reich aus Zerrissenheit und politischer Erniedrigung herausziehen durch die Verwirklichung seiner Idee eines grossen, mächtigen, aber allein römisch-gläubigen Staates, in dem er ein starker Gebieter sei. Wenn es ihm nun auch gelang, der Strömung der Zeit Gränzen zu setzen, so musste er doch in Bezug auf diese Hauptaufgabe, die ganz den Grund seiner Seele erfüllte, sich endlich eingestehen, dass dreissigjährige unablässige Bemühungen, das Aufgebot aller Kräfte seiner weiten Länder nichts gefruchtet; er musste sich gestehen, dass er hierin völlig und hoffnungslos gescheitert. Ihm war die Herrschaft nichts mehr, da er sie nicht nach seiner hohen Idee weiter führen konnte. Gleichzeitig war auch sein Körper gebrochen von den langen Leiden, die alsobald sich eingestellt hatten, als er kaum ein reifer Mann geworden, und von denen er fortan nicht wieder befreit wurde. Gebeugt an Geist und Körper und vor der Zeit am Rande des Grabes stehend, mit dem Bewusstsein vergeblicher Mühen, ohne Aussicht für die Zukunft, legte er die vielen Scepter aus seinen müden Händen, um den Rest seiner Tage in Stille und Einsamkeit zuzubringen, ohne sich jedoch auch da der Regierungssorgen gänzlich entschlagen zu können. — Wohl von keiner berühmten Persönlichkeit existiren so viele Bildnisse, wie von diesem Kaiser, und zwar aus allen Perioden seines Lebens. Man könnte die Geschichte desselben in diesen zahlreichen Portraits verfolgen.

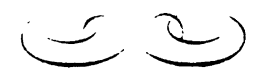
Der Holzschnitt, den das nebenstehende Blatt wiedergiebt trägt das Monogramm *A. Dürers* und neben dem Wappen, welches wir weggelassen haben, noch die Jahreszahl 1519. Man hat an der Aechtheit gezweifelt. Dürer selbst erwähnt in dem Tagebuch seiner niederländischen Reise (im Jahre 1520) ein von ihm gefertigtes Conterfey von Kaiser *Karl*, doch sah er denselben im genannten Jahre zuerst.





Portrait Kaiser Ferdinands I.

Bei oberflächlicher Kenntniss der Geschichte der Reformationsperiode können wir gar leicht die Bedeutung und die Persönlichkeit *Ferdinands I.* verkennen oder unterschätzen, da er überall neben seinem Bruder die zweite Rolle spielt, und seine besonderen Angelegenheiten hinter den grossen, allgemein menschlichen dieser Zeit weit zurückstehen. Seine ganze Geschichte hat durchaus nichts Blendendes und ist ohne kriegerischen Glanz. Aber der Stammvater der deutschen Linie des Hauses Habsburg und der Gründer der österreichischen Monarchie ist schon darum bedeutend genug für eine selbstständige und gerechte Würdigung, und hier handelt es sich noch um einen Mann, der, an sich tüchtig und achtungswürdig, unter den schwierigsten Verhältnissen in wenig glanzvoller Weise nicht geringe Erfolge errang. Er war kaum mehr als ein Jüngling, als ihn, dem die östlichen Gränzen des Reichs zu schirmen gegeben waren, Verwandtschaft und Wahl auf den bis in den Grund erschütterten Thron Ungarns riefen, während das Land in den Händen der Türken war, die sich zugleich seines Mitbewerbers annahmen. Und damals stand das türkische Reich in der Zeit seiner höchsten Machtentfaltung. Von Westen her durfte er bei den religiösen Wirren nur auf geringe Hülfe rechnen, vielmehr zogen ihn diese selbst in den Strom der dortigen Begebenheiten und theilten sein Interesse und seine Kräfte. Da es ihm nicht möglich war, seinen mit Jugendfeuer ergriffenen Plan, die gesammte Christenheit gegen den Erbfeind des Glaubens zu führen, in Erfüllung zu bringen, so verfolgte er mit kluger Mässigung, mehr auf Erhaltung als auf Gewinn bedacht, die Politik der Vertheidigung und des Friedens, und wenn er verhältnissmässig wenig zu erreichen schien, so hat ihm doch der spätere Erfolg Recht gegeben: er hat die Grundlage des Reiches Oesterreich gesichert. Aber nicht bloss äusserlich vereinigte er die Kronen von Böhmen und Ungarn mit seinen Stammländern: als er mit maasvoller Strenge die Aufstände gedämpft und den Kampf der Factionen beendigt, war er überall bemüht zu bewahren und zu ordnen, zu versöhnen und friedlich zu gestalten, zog die Grundlinien der späteren Administration und des Verhältnisses der Provinzen zu einander und schuf so die bleibende Union der verschiedenartigen Nationen. Auch in seiner Stellung zu Deutschland und den religiösen Angelegenheiten wirkte er stets im Sinne der Mässigung und Versöhnung. Obwohl in Spanien erzogen, ein strenger Katholik und aufrichtig fromm, war er doch immer bereit den Kampf der Extreme zu hindern, durch Milde und Duldung die Parteien zu versöhnen und den Streit zu schlichten. Die endliche Beilegung durch den Augsburger Religionsfrieden ist vorzüglich sein Verdienst. Und wirklich trat unter seiner eigenen, kurzen Regierung die volle Ruhe ein. Als er starb, ging er ins Grab von allen Parteien gleich geachtet und betrauert, mit dem Ruhm eines friedliebenden und gerechten Fürsten, den auch die Tugenden eines Privatmannes und eines glücklichen und liebevollen Familienvaters zierten. Sein Portrait, welches wir nach einem Kupferstich des *Bartholomäus Beham* geben (1531 gemacht, da er 29 Jahre alt), zeigt keine grossen Leidenschaften, die er auch nicht besass, aber aus dem weit offenen, klaren Auge spricht der ruhige, überlegende Verstand, der ihn mit weiser Mässigung zum Ziel brachte. Die grosse Zeit, welche mit ihren grossen Anforderungen vorzüglich an ihn herantrat, hat seinem Gesicht, welches noch dem blühendsten Mannesalter angehört, deutlich ihre Spuren aufgedrückt. Das Profil aber und insbesondere der Mund lassen leicht den Habsburger erkennen. Wir fügen dem Portrait das Facsimile des Namenszuges Ferdinands bei, wie wir es schon bei dem Karls V. gethan haben. Beide sind Urkunden im germanischen Museum entnommen.



37.

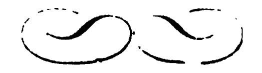


Ferdinand

Portrait der Maria von Oesterreich.

Maria von *Oesterreich*, Tochter König *Philipps I.* von *Spanien*, Schwester Kaiser *Karls V.*, war am 17. September 1505 geboren und, nach einer Verlobung an den König *Ludwig* von *Ungarn* in ihrem 10 Jahre, diesem im 16. angetraut. Nachdem ihr Gemahl aber in der Schlacht bei Mohacz, 29. Aug. 1526, gegen die Türken gefallen war und von diesen Ungarn überschwemmt wurde, floh *Maria* unter Gefahr ihres Lebens zu ihren Verwandten nach Wien. An diese Thatsache erinnert ein Glasgemälde im german. Museum, welches in ziemlich grossem Medaillon das jugendliche Bildniss der Königin und die Umschrift enthält: *Maria regina fvga sibi salvtem conqvisivit.* Ihr männlicher Charakter, der in mancher Beziehung dem ihres Bruders gleich und von besondrer Lust am Herrschen nicht frei war, bestimmte sie, fortan im ehelosen Stande zu leben. Der Kaiser, der die Eigenschaften seiner Schwester zu schätzen wusste, und zu dem sie wiederum stets eine verehrende Zuneigung kund gab, setzte sie als Statthalterin der Niederlande ein. Sie führte 25 Jahre hindurch die Verwaltung dieser Provinzen auf's Löblichste und erwarb sich als Regentin wie durch ihr persönliches Auftreten das grösste Ansehen. Ihre Lieblingserholung war die Jagd, und in der Zeit, als der Kaiser Krieg mit *Franz I.* und *Heinrich II.* von *Frankreich* führte, enthielt die Königin sich nicht, die Waffen gegen das Wild mit den ernsteren des Krieges zu vertauschen. Diese Periode ihres Lebens enthält manchen interessanten, romanhaften Zug. Während *Karl* Metz belagerte, machte sie einen Einfall in die Picardie. Doch betrieb sie den Krieg, nach Frauenweise, im Kleinen und war vorzüglich bemüht, den französischen König an seinem Privateigenthum zu schädigen, namentlich seine Lustschlösser zu verbrennen. So entstand eine förmliche Privatfeindschaft zwischen *Maria* und *Heinrich II.*, der für das Schloss *Folembrai* in der Picardie, das ihm jene verbrannt hatte, das Lustschloss *Mariemont* u. a. zerstören liess. *Maria* schwur voll Rachedurst, nicht eher zu ruhen, als bis sie *Fontainebleau* selbst angezündet. *Heinrich II.* soll zu wiederholten Malen den Wunsch geäussert haben, die Königin zur Gefangenen zu bekommen, um an der Grossartigkeit und Heftigkeit ihres Wesens sich zu weiden. — Nach Abdankung ihres Bruders ging *Maria* mit nach Spanien, wo sie im Jahre 1558 zu *Cicales* starb.

Abbildungen dieser merkwürdigen Fürstin sind nicht selten. Wir haben die unsrige einem im Jahre 1562 zu Wittenberg erschienenen, mit trefflichen Holzschnitten von *L. Cranach* u. A. ausgestatteten Werke entnommen: *Warhaffte Bildnis etlicher Hochlöblicher Fürsten vnd Herren* u. s. w. In den diesem Bilde beigefügten Versen wird die Schönheit und Tugend der edlen Frau gerühmt. Ihre Aehnlichkeit mit dem Kaiser *Karl V.* ist nicht zu verkennen; wir bemerken auch bei ihr in auffallender Weise die hängende Unterlippe und das vorstehende Kinn.





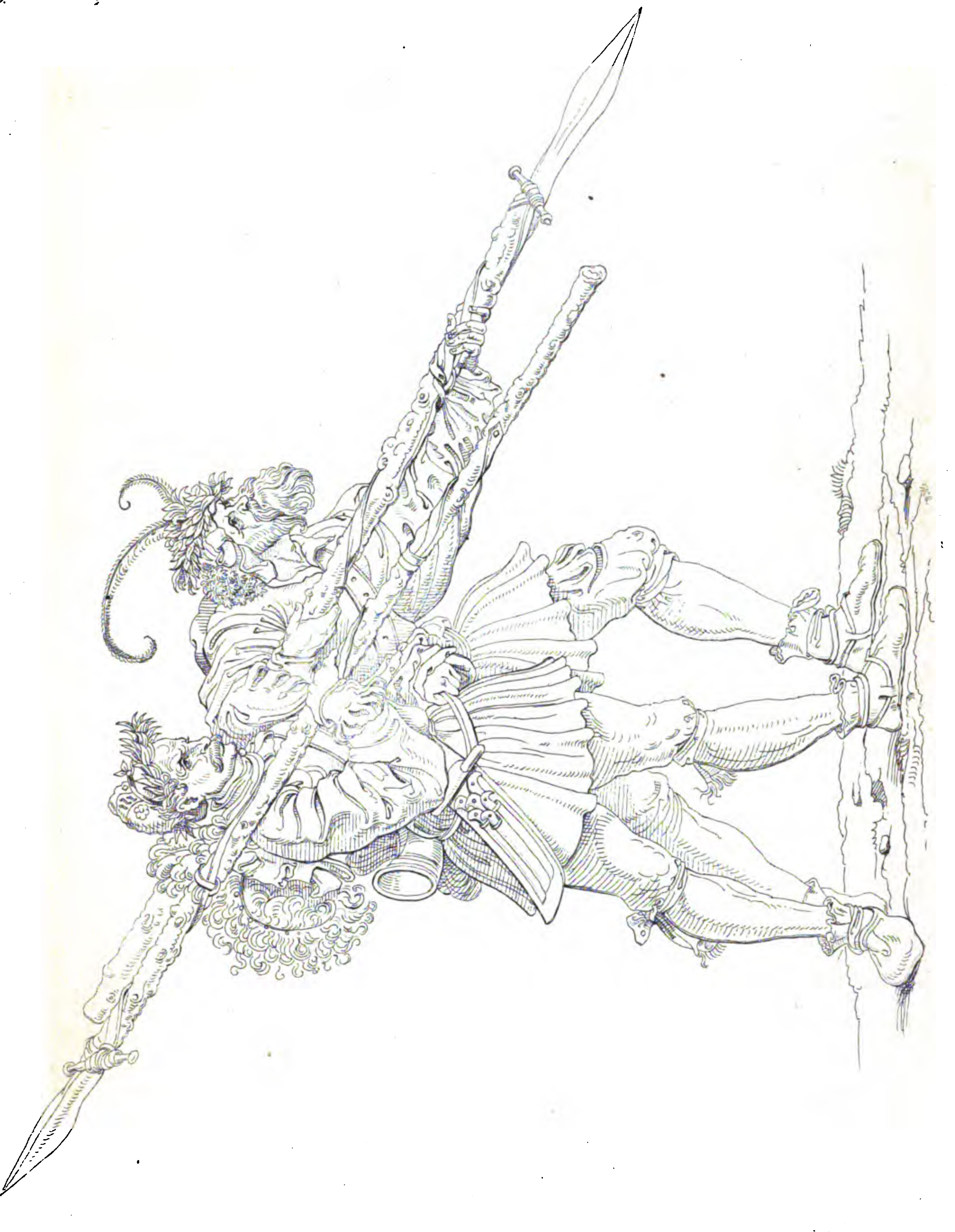
Zwei Bärenjäger

aus der Zeit Kaiser Maximilian's I.

1500 — 1520.

Nicht ganz richtig ist es, was wir gewöhnlich in den Geschichtsbüchern lesen, dass in Kaiser Maximilian das alte Ritterthum wie an einem Spätsommertage wieder aufgeblüht sei; vielmehr nahm in ihm der damals in deutschen Landen mächtig aufstrebende Geist die Gestalt einer vorherrschenden Phantasie an, die allerdings von einem edlen, ächt ritterlichen Gemüthe getragen wurde. Weil ihr aber zur Verarbeitung der Stoff der erst später alle Geister in Bewegung setzenden Reformation fehlte, liebte sie es unter Anderm auch in die Vergangenheit zurückzugehen und dort sich Beschäftigung zu suchen. Es war des Kaisers Liebhaberei, mit mancher alten Ueberlieferung, besonders soweit sie Beschäftigung und Vergnügung der höheren Stände betraf, namentlich in Bezug auf Bewaffnung und Waffenführung, allerlei Veränderungen und, oft nur vermeintliche, Verbesserungen vorzunehmen. Auch Andere benutzten die schwache Seite des Monarchen, machten unausführbare Erfindungen und zeichneten ganze Bücher voll phantastischer Kriegswerkzeuge, die sie dem Kaiser zuschickten und sich wahrscheinlich reichlich bezahlen liessen. Auch die verschiedenen Jagdarten suchte der Kaiser auszubilden und that sich darauf nicht wenig zu Gute. In dem nach seinen eigenen Angaben von *Hans Burgkmair* gezeichneten Triumphzuge, dem die nebenstehenden Figuren entnommen sind, führt jedesmal der Anführer der verschiedenen Abtheilungen der Gems-, Wildschweins- und Bärenjäger eine Tafel, auf der in Versen die Verdienste des Kaisers um die Jagdart gepriesen werden. Ob die Verbesserungen in Bezug auf die Bärenjagd sich nur auf die Art und Weise, diese gefährliche Jagd zu üben, oder auch auf die Bewaffnung und Bekleidung der Jäger erstreckte, ist aus dem den Abbildungen beigegebenen, vom Kaiser selbst verfassten Texte nicht abzunehmen. Die hierher gehörige Stelle lautet nur kurz: „*Darnach sollen zu fues geen nebenainander fünf pern Jeger, die sollen beklaidt sein mit kurzen Röcklein, zu Inen gegürt, vnd an Inen haben Waydmesser, vnd Jegelicher ain Pernspiess.*" Der vordere Jäger trägt ausserdem ein mächtiges Jagdhorn auf dem Rücken und ein Bündel Stricke, die ohne Zweifel gebraucht wurden, um den erlegten Bären damit aufzubinden. Einen ähnlichen Zweck mochte der breite lederne Riemen haben, der um den Bärenspiess gewunden ist und vorn eine Querstange daran befestigt. Der Schaft des Spiesses ist rauh, um das Gleiten in der Hand zu verhindern; später erscheint er geglättet und mit messingenen Buckelnägeln besetzt. Der vordere Jäger hat das Haar nur mit der Haube bedeckt, welche im 16. Jahrhundert auch von Männern getragen wurde; sein Barett hängt auf dem Rücken. Die Kränze (Lobkränzel), welche beide tragen, gehören nicht zum eigentlichen Jagdcostüm. sondern sie sind nur als Glieder des kaiserlichen Triumphzuges damit geschmückt.



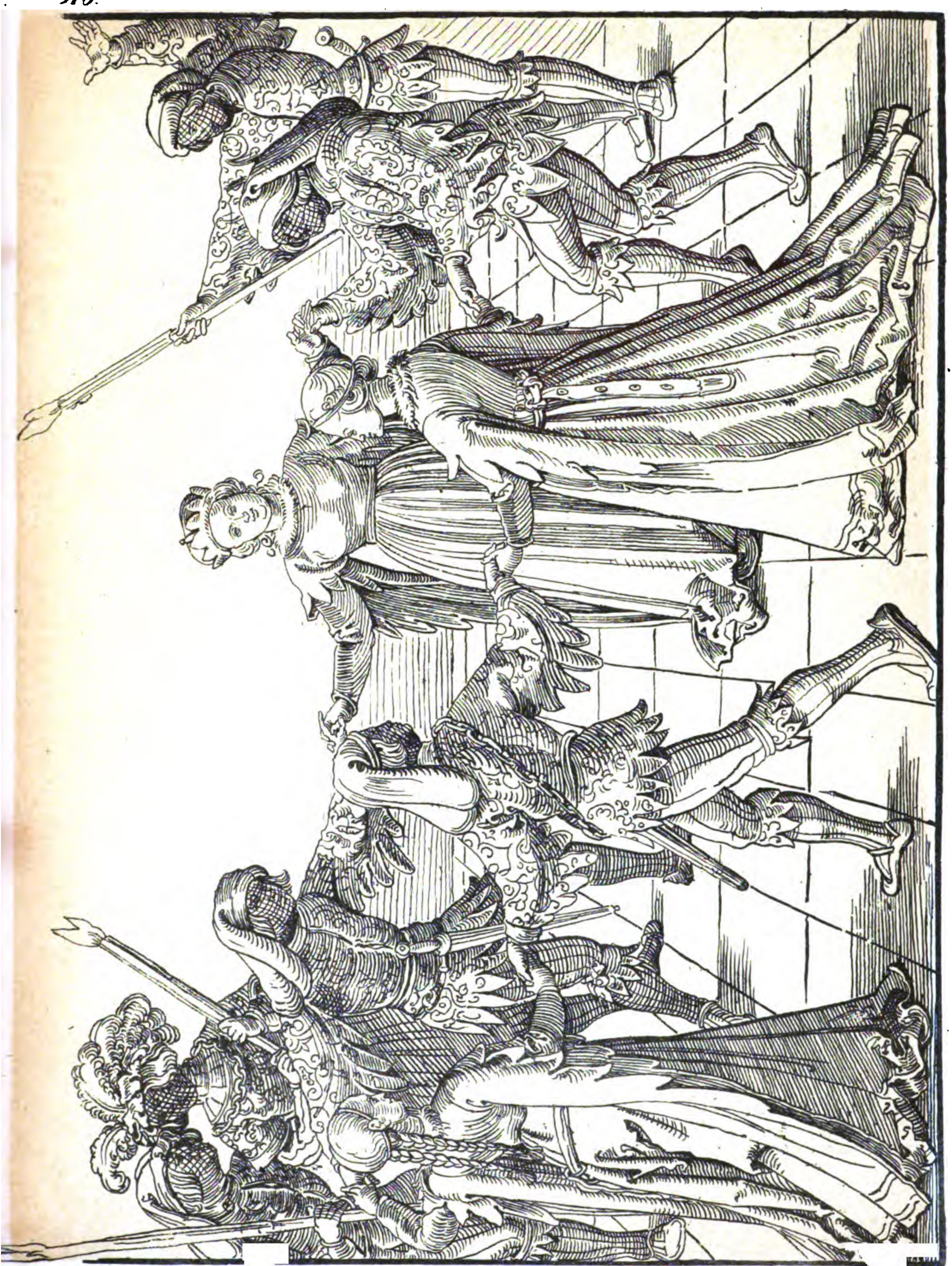


Tanz,

Holzschnitt von Albr. Dürer (16. Jahrhundert).

Das Tanzen galt bekanntlich bei den Alten als unehrliche Sache. Seit wann aber tanzen in christlich germanischen Landen auch anständige Leute? Woher haben sie den Tanz und was hat ihnen eine andere Empfindung von demselben gegeben? — Eine geschichtliche Beantwortung dieser Fragen wäre in sittengeschichtlicher Beziehung von höchstem Interesse. Doch bis jetzt liegt die Sache noch im Dunkel und es ist die Frage, ob sich geschichtliche Thatsachen genug erhalten haben, um Licht darüber zu schaffen. — Von den Römern, von denen unsre ersten Altvordern sonst so Vieles überkommen haben, ist ihnen der Tanz wohl nicht überliefert. Der Schwerttanz deutscher Jünglinge, von dem *Tacitus* spricht, war mehr eine kriegerische Belustigung; doch auch bei ihren religiösen Feierlichkeiten scheinen die alten Deutschen getanzt zu haben, denn der Tanz bei kirchlichen Festen, von dem aus der ältesten christlichen Zeit berichtet wird, ist sicher, wie so manches Andere, heidnische Ueberlieferung. Aber diesen Tanz hatten im Grunde die Alten auch. Beim grossen Turniere zu Nürnberg i. J. 1197 kommt bereits ein Tanz mit Paaren vor. Das erste Mal, dass ein Ball und zwar ein Maskenball mit einigem Geräusche in der Geschichte auftritt, ist im Jahre 1393, wo er dem französischen Könige *Karl VI.* fast das Leben gekostet hätte. Dieser hatte sich bekanntlich auf einem Balle, den die Herzogin von *Berri* gab, mit einigen Gesellen in zottige Waldteufel verkleidet. Der Herzog von *Orleans* kam ihm mit einer Fackel zu nahe und der Eine setzte die Anderen in Brand; Einige verloren das Leben, der König wurde mit genauer Noth gerettet. Im 15. Jahrhundert sind Ball und Tanz allgemeine Sitte; im 16. Jahrhundert behalten beide aber noch charakteristische Merkmale, die auf ihren früheren Ursprung schliessen lassen. — Die Begriffe Ball und Maskerade, Tanz und Begehung von Fastnachtscherzen sind nämlich noch nicht so geschieden wie bei uns, und es ist wahrscheinlich, dass nicht das letztere zum ersteren, die Maskerade zum Tanze hinzugekommen, sondern dieser aus jener hervorgegangen ist. Bis in's früheste Mittelalter, selbst in die heidnischen Zeiten hinauf gehen die Volksfeste, die namentlich zu gewissen Zeiten des Jahres einen komischen, possenhaften Anstrich annahmen. Dass von jeher bei den alten Fastnachtsaufzügen und Mummenschanzfesten roher oder gebildeterer Tanz vorgekommen, lässt sich denken. Es scheint, dass man mit der fortschreitenden Bildung, als man an den regelloseren Belustigungen in den besseren Ständen kein Gefallen mehr fand, das eine Moment, welches sich einer Regel unterthan und der Verfeinerung günstig erwies, herausnahm und zu einer eigenen Belustigung gestaltete. Der Begriff des Mummenschanzes blieb aber noch lange mit dem Tanze verbunden und Masken kamen, wie es auch unser Holzschnitt zeigt, dabei noch spät, obwohl nicht ausschliesslich mehr vor. Verkleidete man sich auch nicht gradezu, so liebte man doch bei solcher Gelegenheit eine alterthümliche oder phantastische Tracht. Auf unserer Abbildung sehen wir die langen Zattelärmel, die Mützen mit einer Art Sendelbinde u. a., was nie oder früher Mode war. Ein Schalksnarr findet sich auch bei Tänzen abgebildet, die sonst den Charakter der Mummerei ganz abgestreift haben, auch Spiel, Schmauserei und sonstige Lustbarkeiten. Uebrigens sind im 15. Jahrhundert Bälle schon ganz nach unserer Weise gewöhnlich. Man sieht auf alten Abbildungen Paare in den Sälen umher ziehen; Damen sitzen auf den Wandbänken und Tänzer trippeln zierlich auf den Zehen heran, sie aufzufordern. Die Musik, Trommeln und Pfeifen, befindet sich gewöhnlich in der Höhe auf einem Balkone. Nicht selten aber sieht man Tanzende in Ueberschuhen, so dass man schliessen kann, dass keine raschen Tänze werden gemacht sein. Man tanzte auch bei Tage und das Volk bisweilen öffentlich. Die Rathhäuser dienten den Vornehmen als Tanzlokale. Abends ward der Saal durch Fackeln erleuchtet, welche gewöhnlich von den Vortänzern getragen wurden. Doch kamen bald auch Wandleuchter auf, indem man indess das Tanzen mit Fackeln beibehielt.





Musiker und musikalische Instrumente
vom 16. Jahrhundert.

Mit dem 15. Jahrhundert begann man, die in Italien neu erstehende Musik auch in Deutschland und die Niederlande einzuführen, und mit dem 16., sie auch in diesen Ländern selbständig zu bearbeiten und in eigenthümlich deutscher Weise auszubilden. Man erfand eigenen vielstimmigen Tonsatz für geistliche und weltliche Lieder und auch die Instrumentalmusik ward in ihr künstliches Gefüge gebracht. Volk und Fürsten interessirten sich gleich lebhaft für die neue Kunst. Kaiser Maximilian hatte bereits eine Hofkapelle; ausserdem waren es besonders die bayrischen Fürsten und der Herzog Albrecht von Preussen, welche dieselbe pflegten. Musiker und Componisten erwarben sich bald berühmte Namen. In den Niederlanden ragte über alle *Josquin* hervor; in Deutschland waren vorzüglich *Heinrich Isaak* und dessen Schüler *Ludwig Senfl* beliebt. Nürnberg und Augsburg wetteiferten in Verfertigung trefflicher musikalischer Instrumente, von denen in ersterer Stadt die des *Georg Neuschel* besonders gesucht waren. In beiden Orten begann man auch bald, Noten durch Druck zu vervielfältigen. Die Musik wurde schon damals in Vocal- und Instrumental-Musik und letztere wiederum in Kirchen-, Kriegs- und Hofmusik, diese mit der Unterabtheilung der Tanz- und eigentlichen Conzert-Musik geschieden und besonders bearbeitet. — Im Triumphzuge des Kaiser Maximilian erscheinen einzelne Arten, in der Reihenfolge nach den fünf Hofämtern, auf fünf Blättern besonders dargestellt. Ihre Repräsentanten oder vielmehr die ausübenden Personen fahren auf reich verzierten Wägen mit niedrigen Rädern, die von verschiedenen Thieren gezogen werden. Wir geben eine Gruppe vom vierten Wagen, der durch folgenden Text erklärt wird:

„Item aber ain solich klain Nider wägenle mit pfluegsradlein zu machen u. s. w. „Darauf solle sein die süess Melodey, Nemlichen also:

Am Ersten ain tämerlin,
Ain quintern,
Ain grosse lauten,
Ain Rybeben,
Ain Fydel,
Ain klein Rauschpfeiffen,
Ain harpfen,
Ain grosse Rauschpfeiffen“ u. s. w.

Auf unsrer Abbildung hat leider für das „Tämerlin“, eine Art von Trommel, sowie für den Bläser der einen „Rauschpfeife der Platz nicht gereicht. Im Vordergrunde erblicken wir die Spieler der grossen Laute und der „Quinterne“, eine kleinere Art von Lauten, die zu jener Zeit sehr beliebt waren und in der Art wie unsere Guitarren gebraucht wurden. Die Lauten unterschieden sich hauptsächlich durch die Zahl ihrer Saiten: die von 16 und 20 waren die gewöhnlichsten. — Zur Linken erblicken wir vorn die „Rhybebe“, ein unserm Violoncello ähnliches Instrument, sodann die kleine Harfe und die Fiedel; im Hintergrunde eine der „Rauschpfeifen“. Letztere sind sonst irrthümlich den Posaunen gleichgesetzt; aus unsrer Abbildung ersehen wir aber, dass sie den Schalmeien ähnlich waren und sich von diesen nur durch die Erweiterung am Rohre unterschieden, welche die Rauschpfeifen nah am Mundstück, die Schalmeien mehr nach dem Schallbecher zu hatten.





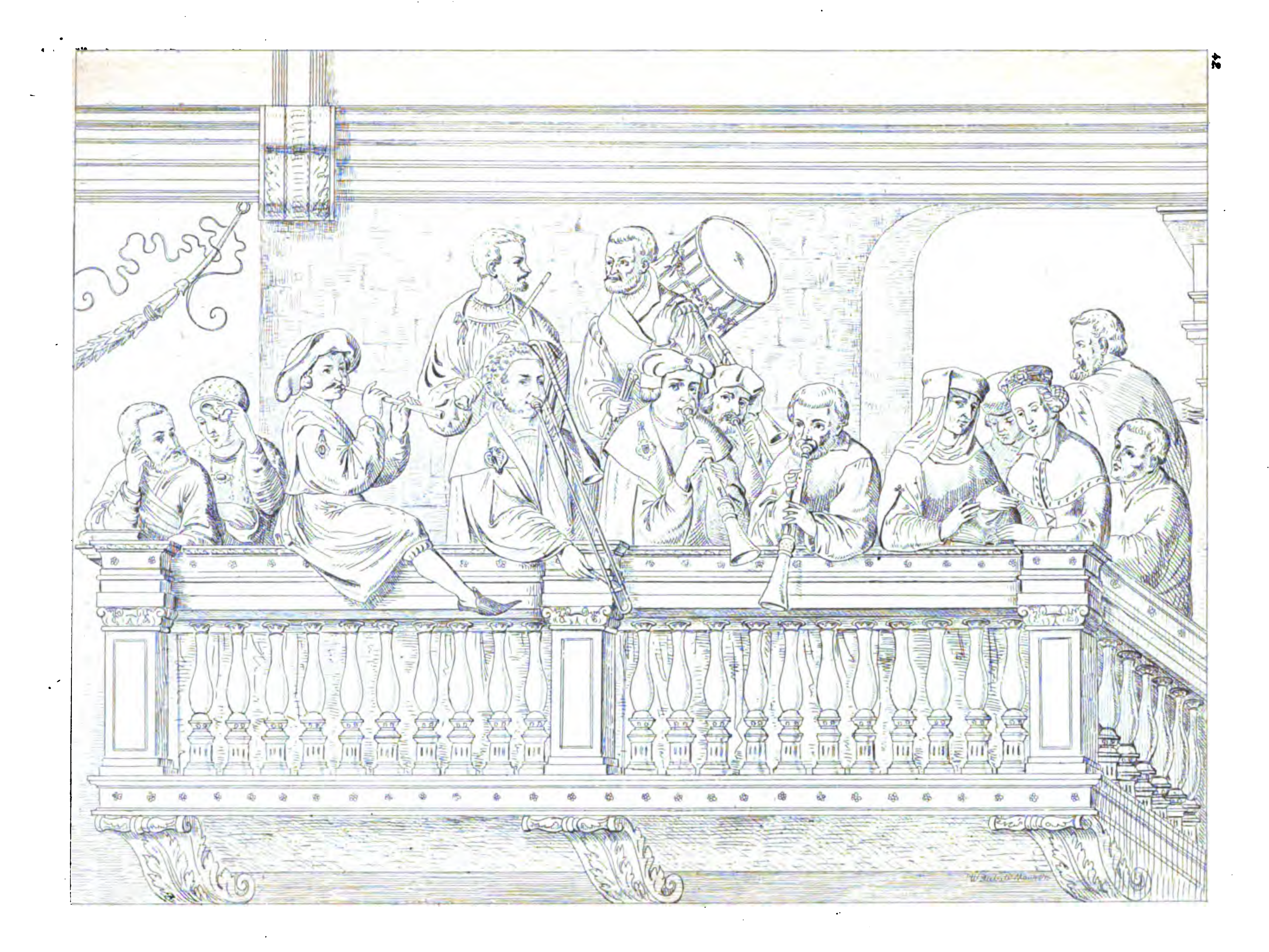
Musikantengruppe

aus dem grossen Rathhaussaale zu Nürnberg 1521.

Das jetzige Rathhaus zu Nürnberg stammt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts; doch hat man beim Aufbau desselben einen bedeutenden Theil des alten Hauses stehen lassen und in diesem den grossen, mit einem hohen Tonnengewölbe überspannten Saal, der durch mehre historische Begebenheiten, die in seinen Räumen ihren Glanz- oder Schlusspunkt fanden, besonders aber auch wegen der Dürerischen Wandmalereien, die den oberen Theil seiner inneren Wand einnehmen, berühmt ist. Dieser Saal hat zwar im 17. Jahrhundert auch manche Umänderungen erlitten und hat im Allgemeinen den Charakter seiner ursprünglichen Einrichtung verloren, doch sind einzelne ältere Denkmäler noch in ziemlich reicher Anzahl, wie auch die am Plafond angebrachte Notiz vorhanden, dass der Saal im Jahre 1521 schon eine Erneuerung erfahren habe. Aus dieser Zeit stammen auch die Wandgemälde, die *A. Dürer* nach den Angaben seines grossen Zeitgenossen und Freundes, *Willibald Pirkheymer*, ausführte. Sie bestehen aus drei Hauptabtheilungen, links eine rein allegorische Darstellung, in welcher König Midas, neben dessen Throne die Personificationen der Dummheit und des Argwohns stehen, eine Hauptrolle spielt. Dann folgt, über dem Eingange, die von uns abgebildete Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten. Den bei weitem grösseren Theil der Wand nimmt der Triumphzug des Kaisers *Maximilian* I. ein, den *Dürer* bekanntlich auch im Holzschnitt ausgeführt hat. Im Allgemeinen sind die Malereien wenig gut erhalten, und die Gruppe des Midas und der Triumphzug so sehr übermalt, dass von der anfänglichen Dürerischen Kunst wenig mehr zu sehen ist. Am wenigsten hat noch die Musikantengruppe gelitten; doch ist sie im Augenblick am meisten erblindet, woher es sich auch schreiben mag, dass sie bis jetzt fast unbeachtet geblieben und keine einzige irgend genügende Nachbildung erfahren hat. Eine geringe Anfeuchtung lässt aber alsbald die herrlichste Malerei aus der Wand hervortreten, von der noch genug übrig ist, um sie nach ihrem ursprünglichen Werthe zu würdigen. Namentlich sind die Gesichter wohlerhalten, wenn sie, nebst den Gewändern, auch nicht ohne alle Nacharbeit geblieben sind. Doch steht überall noch der Hauptton, und nur die höchsten Lichter und tiefsten Schatten sind später aufgesetzt.

Man hat *Dürer* diese treffliche Composition ganz absprechen und sie in's 17. Jahrhundert verweisen wollen, dass sie aber wenigsten gleichzeitig mit jenem ist, beweiset schon auf den ersten Blick das Kostüm der dargestellten Personen, das, wenn es im Allgemeinen bei den Stadtdienern sich auch gleich blieb, wie es ähnlich bei den Nürnberger Rathsherrn der Fall war — obwohl erst später eine eigentliche Amtstracht sich heranbildete — doch immer Einzelnheiten, wie die Haarhauben, Barettformen u. a. aufweiset, was unmöglich in's 17. Jahrhundert versetzt werden kann. Auch der freie Schnitt und Ausdruck der Gesichter, die unbefangene Haltung der Figuren passt nur in *Dürer's* Zeit. Zwar hat dieser bei der Malerei sich nicht ausdrücklich genannt; auch vermissen wir die gewöhnliche, manirirte Weise seiner Kunst, die er bei den benachbarten Darstellungen fast im Uebermaase in Anwendung gebracht hat. Doch ist zu bedenken, dass er das gewiss nicht ohne Absicht gethan, und dass er eine solche gezwungene Ausstaffirung selbst mit ganz anderen Augen angesehen habe, als wir es thun. Seinen Göttinnen zog er solche pomphafte Feierkleider an; die armen Stadtmusikanten aber mussten sich mit ihren schlichten Werktagsgewändern begnügen. Und wie hätte der Maler, der sie ohne Zweifel nach der Natur copirte, dabei seine geknitterten Falten, fliegenden Zipfel u. s. w. in Anwendung bringen sollen? Ohne Zweifel haben wir in den dargestellten Personen die Portraits der damals lebenden Tonkünstler, die für die allgemeine Belustigung der Stadt thätig waren. — Wer aber auch der Meister dieser Malerei sein mag, sie bleibt einer der werthvollsten Kunstschätze Nürnbergs.



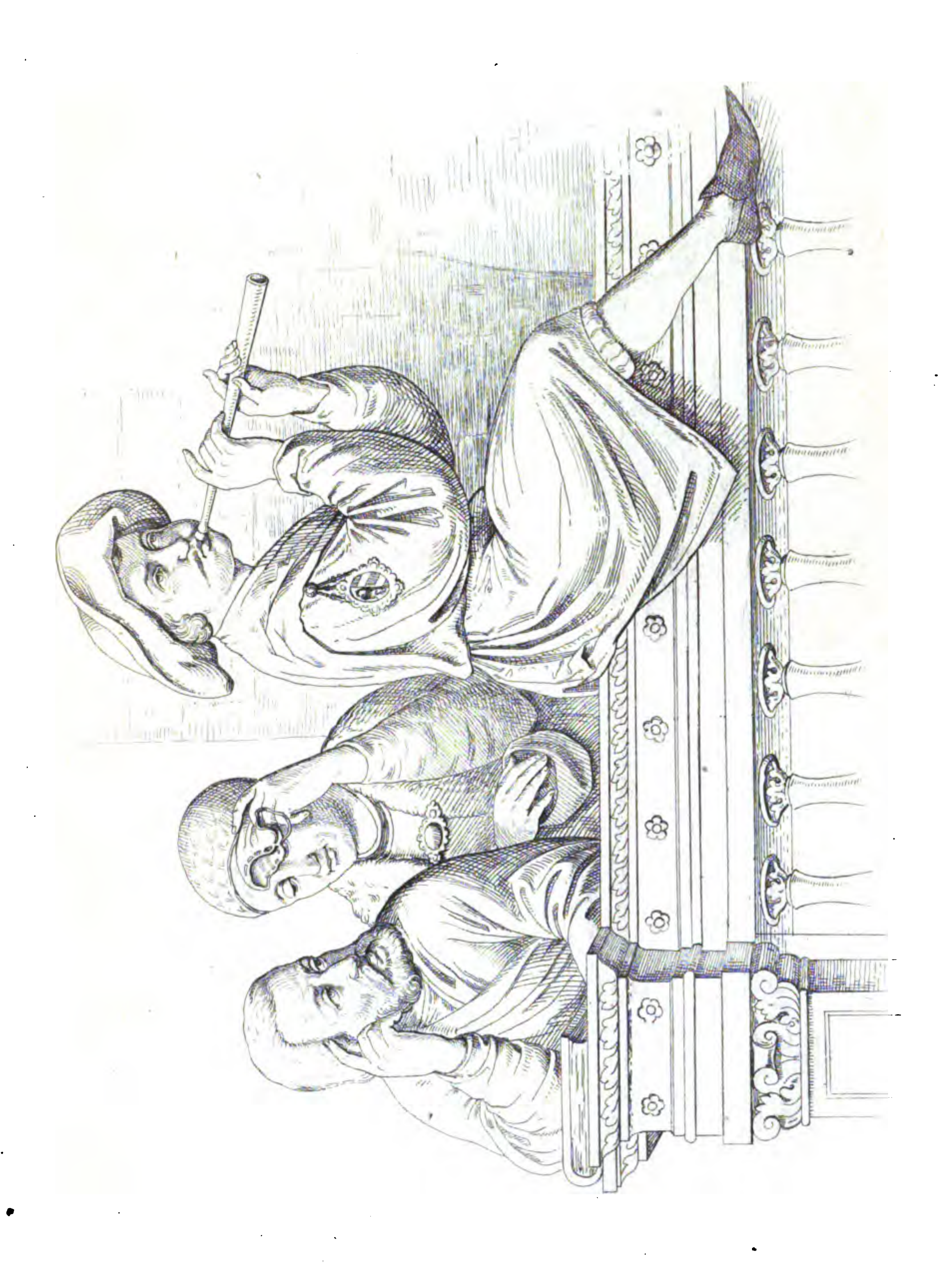


Die linke Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten.

Die beiden Personen zur äussersten Linken werden wir weniger zu den Musikern, als zu den Sängern zu rechnen haben. Als solchen scheint wenigstens das Buch den bärtigen Mann zu charakterisiren, der sich mit dem Ellenbogen darauf stützt. — Zwar dürfte es uns verwundern, Sänger unter der Schaar der Stadtmusikanten zu finden; doch die Gruppe zur Rechten besteht unzweifelhaft aus solchen. Andererseits konnte es Bedenken erregen, warum der Künstler die Personen getrennt, die vermöge ihrer gleichen Beschäftigung in steter Nachbarschaft sich hätten halten sollen. Doch um so wahrscheinlicher wird es, dass wir es hier mit wirklichen Portraitbildern zu thun haben, deren Originale, wenn sie etwa der Maler zu einer künstlerisch wirkenden Composition zusammenstellte, in der Wirklichkeit sich vielleicht nach ganz anderen Gründen aneinanderreihten, als nach ihrer Beschäftigung. — Die Figur im Hintergrunde hält Etwas in der erhobenen linken Hand, was man für einen Handschuh halten könnte. Noch mehr Aehnlichkeit hat es aber mit einem leeren Geldbeutel, der für einen Musikanten sich vielleicht noch besser passt. Der Zinkenbläser trägt auf dem Arme das Nürnberger Wappen in goldner Einfassung. Sein Rock und Barett sind roth, letzteres, wie es scheint, mit Leder gefüttert. Das Beinkleid ist gelb, der Schuh schwarz und noch mit der Spitze des 15. Jahrhunderts versehen. Der Mann links im Vordergrunde ist gelb gekleidet; der im Hintergrunde trägt ein blau-violettes Unterkleid und darüber eine Schaube mit einem Pelzkragen, durch eine Agraffe geschlossen. Die Haarhaube ist gelblich. Nur der wirkliche Musiker trägt, was zu beachten ist, Rock und Wappen des Stadtdienstes; die Sänger gehörten also demselben nicht mit an; wurden aber ohne Zweifel zu Hülfe genommen, wenn es darauf ankam, vollständigere Musikstücke aufzuführen.



43.



Mittlere Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten.

Sie besteht aus einem Flötenbläser und einem Trommelschläger, aus zwei Posaunisten und zwei Schalmeienbläsern. Nur die drei Figuren im Vordergrunde verrathen wiederum durch ihre rothen Ueberwürfe und die von der rechten Schulter herabhängenden Wappenschildchen ihre amtliche Stellung; Trommler und Flötenbläser, die auch bei weitem nicht so wohl genährt und behaglich aussehen, scheinen, wie die Sänger auf dem vorigen Blatte, nur Personen darzustellen, die man gelegentlich zur Aushülfe nahm. Der letztere trägt ein gelbes Gewand mit weiten geschlitzten Aermeln, unter welchem eine schwarze Unterlage sichtbar wird; der erstere ein lederfarbenes Koller ohne Aermel, darunter ein Kleid von grünem Tuche mit weiten, der Länge nach geschlitzten Aermeln, durch welche die weisse Wäsche hervorsieht. Der Posaunenbläser links hat weisses, der mittlere Schalmeienblässer blaues, der zur Rechten grünliches Unterzeug. Das Barett der mittleren Figur ist roth.

Wir bemerken hier noch, dass die Nürnberger Stadtmusik schon früh vor anderen Ruf erlangte und Anspruch auf die Bedeutung einer Capelle machte. Es kommt mehre Male vor, dass benachbarte Fürsten und Herren sich bei feierlichen Gelegenheiten vom Rathe der Stadt die Musikanten erbitten, um ihre Feste durch deren Mitwirken glänzender zu machen.





Die rechte Gruppe der Nürnberger Stadtmusikanten.

Aus vier männlichen und einer weiblichen Person ist diese Gruppe zusammengesetzt, die sämmtlich ohne musikalische Instrumente sind. Das Buch aber, welches auf der Gallerriebrüstung vor den beiden vordersten Figuren liegt und welches ohne Zweifel ein Notenbuch ist, giebt sie als Sänger zu erkennen. Dieser Meinung widerspricht nicht dass das dicke Buch wenig Aehnlichkeit mit unsern Notenheften hat, dass wir Noten auch nicht in der Hand jedes einzelnen Sängers sehen. Die Notenbücher damaliger Zeit, wovon sich ziemlich ansehnliche Exemplare auf der Stadtbibliothek zu Nürnberg und in der des germanischen Museums befinden, hatten die Form grosser Folianten, auf deren Seiten nur wenig Tacte, aber in so gewaltig grossen Zeichen geschrieben standen, dass sie auch den ferner Stehenden sichtbar blieben: Man scheint sich stets, wo möglich, mit *einem* Buche beholfen zu haben. Auf dem Sängerwagen im Triumphzuge des K. *Maximilian* steht auch der ganze Chor vor einem einzigen aufgeschlagenen Buche.

Der Mann zur Linken trägt Kopfbedeckung und Obergewand von violetter, das Unterkleid von gelber Farbe Bemerkenswerth ist das vom Barett herabhängende, gleichgefärbte Tuch, das, ein Mitteldīng zwischen der alten Gugel und Sendelbinde, Nacken und Hals bedeckt. Die Frau trägt ein ebenfalls violettes, kleines Barett mit Besatz von Gold und bunten Steinen, ein röthlich violettes Kleid mit grossem, golden eingefasstem Kragen und ein gelbes Unterkleid, von dem nur die Aermeln sichtbar sind. Der kleinere Kragen am Halse, sowie die Manchetten an der Hand sind weiss. Die beiden Personen im Hintergrunde tragen rothe, der rechts sitzende Mann ein hellgrünes Gewand.



45.

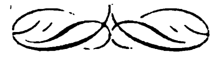


Schlittenzug
vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

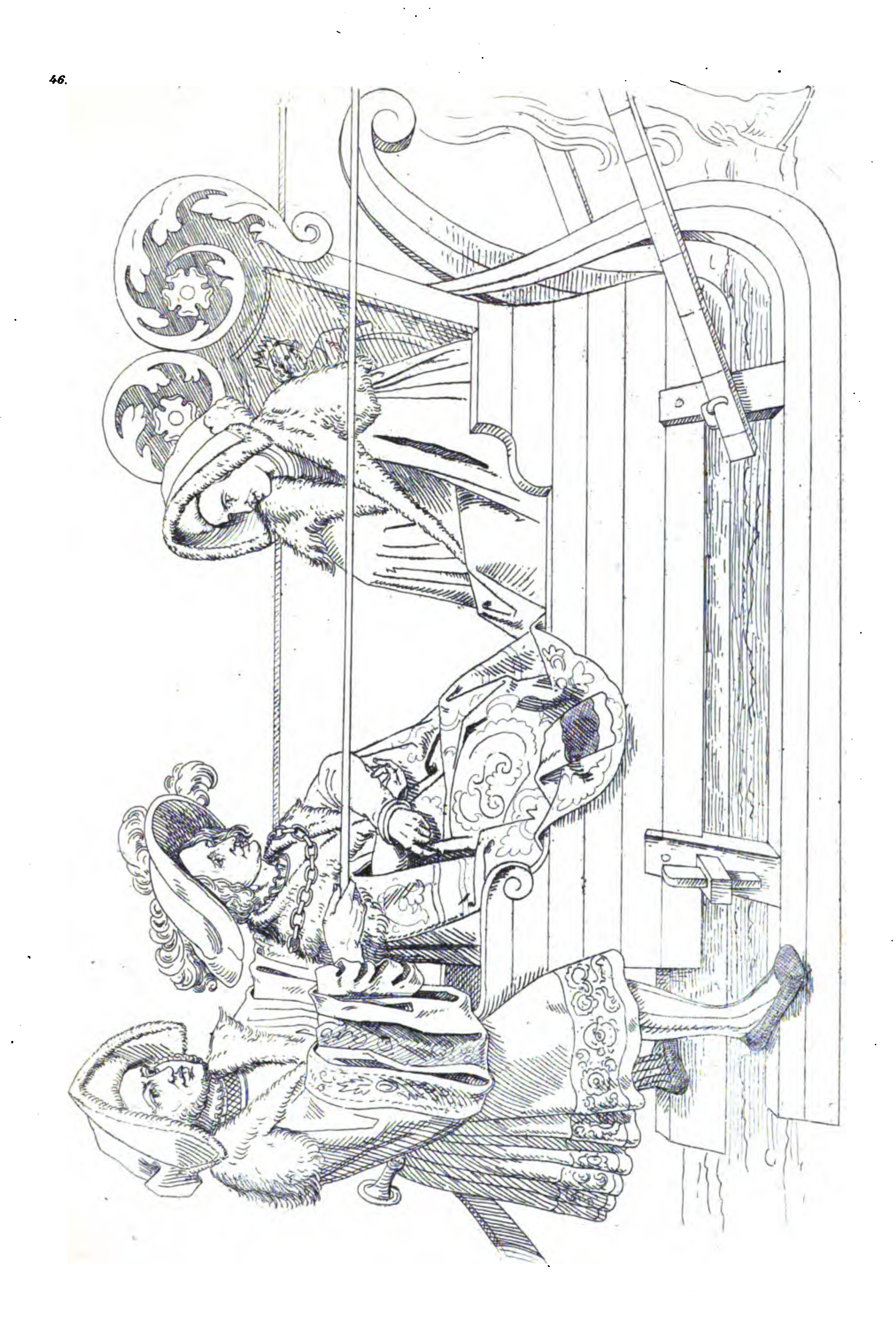
Zu den hervorragendsten Künstlern des beginnenden 16. Jahrhunderts gehört *Hans Sebald Beham,* ein Zeitgenosse und Schüler *A. Dürer's,* 1500 in Nürnberg geboren, schon von seinen Zeitgenossen wegen seiner anmuthigen Kunst besonders geschätzt, aber in Frankfurt am Main wegen liederlichen Lebenswandels ersäuft. — Zu seinen interessantesten Schöpfungen gehört ein grosses Holzschnittwerk, ein Schlittenzug, der das bürgerliche und gesellige Leben damaliger Zeit von einer Seite zur Anschauung bringt, die sonst durch schriftliche oder bildliche Denkmäler sparsamer erleuchtet wird. Wir lassen, da wir den Zug nicht ganz in Abbildung bringen können, eine kurze Beschreibung desselben folgen.

Voran fährt ein Schlitten, auf dessen Hintertheile ein Mann in bürgerlicher Kleidung sitzt, der die Zügel führt, ganz ähnlich, wie es bei uns noch Einrichtung ist. Im Schlittenkasten selbst hat ein Narr Platz, der ein langstieliges, löffelähnliches Instrument als Pritsche und zugleich die Peitsche führt — gleichsam um durch seine Person das Wesen des ganzen Zuges und Vergnügens, nach den Begriffen damaliger Zeit, von vornherein einzugestehen, aber auch jeden Forderer weiterer Zugeständnisse nachdrücklich abzuweisen. Sodann folgt der von uns abgebildete Schlitten, in welchem zwei Personen, die Frau auf dem Rücksitze in pelzgefüttertem Hute und Mantel, gefahren werden. Der folgende enthält die Musik, einen Trommler und einen Pfeifer mit einer Querflöte. Hier fällt es besonders auf, dass keiner der Fahrenden Handschuhe trägt, mancher sogar mit entblösstem Haupte dargestellt ist — was nur einem Uebersehen des Künstlers zuzuschreiben sein wird. Der vierte Schlitten enthält wiederum eine Frau in ähnlichem Kostüme wie die abgebildete; der fünfte eine solche in Begleitung eines Affen, der, nebst anderen Thieren, auch schon in früheren Jahrhunderten als Zeitvertreib und Spielzeug vornehmer Frauen gefunden wird. Im letzten Schlitten ist ebenfalls eine Dame befindlich. Die Zugthiere, welche man angespannt sieht, sind die starkknochigen Pferde jener Zeit, mit einer verzierten Decke und einem schellenbehangenen Geschirre angethan. Sie ziehen an einem Kummet, das im Nacken mit emporragenden Hörnern oder Geweihen besetzt ist, und gehen zwischen zwei, an beiden Seiten vorn am Schlitten befestigten Deichselstangen. Dieser selbst ist noch ziemlich schwerfällig, vorn mit einer hohen, verzierten Rücklehne versehen, deren Wand meistens mit einer allegorischen oder sonstigen gemalten oder geschnitzten Darstellung ausgefüllt ist.

Der Anblick des ganzen Zuges, wenn wir ihn vor dem Auge vorüberziehen lassen, erfüllt uns mit dem Behagen einer kräftigen Zeit, die noch mit dem Vorzuge eines unabgestumpften Genusses begabt, sich mit gleicher Lust und Unbefangenheit einem nachdrücklichem Wirken und einem losspannenden Vergnügen hingibt.



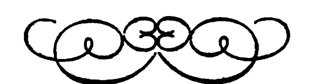
46.



Männliche und weibliche Tracht.

1520 — 1530.

Diese Radirung, welche einem Holzschnitt Hans Schäufeleins, zu dessen Hochzeitspaaren gehörig, nachgebildet ist, stellt die eigentliche Tracht der Reformationsperiode dar, wie sie alle vornehmen und wohlhabenden Classen in einstimmender Weise tragen. Die lästige Enge, sowie alle die verschiedenen, bunten, barocken und widersprechenden Formen des 15. Jahrhunderts sind völlig bei Seite geworfen; die Leute bewegen sich frei und leicht in dieser reichen Kleidung, die einer stattlichen Würde nicht ermangelt. Mann und Frau tragen das Barett von breiter Gestalt und nachgiebigem, ungesteiftem Stoff, ringsum mit Federn besetzt und schleifenartig ausgebauschtem Zeuge verziert, zu dem sich häufig noch Geschmeide oder Medaillen gesellen. Die Lieblingsfarbe des Baretts war Roth und sein liebster Stoff Sammet, mit dem sich weisse Federn vereinigen. Häufig sind auch die schwarzen Barette mit bunten Federn. Die Dame trägt noch darunter die meist goldene oder goldgestickte Haarhaube, welche auch gerade so das Haupt des Mannes unter dem Barett bedeckt, so dass in dieser Beziehung die Kopftracht der Männer und Frauen der Reformationszeit ganz gleich erscheint. Noch ist von der übertriebenen Decolletirung des 15. Jahrhunderts bei der Dame ein gutes Stück, aber innerhalb anständiger Gränzen, übrig geblieben; nicht lange darauf rückte das Hemd zum Halse in die Höhe und legte sich mit einem Kragen und gestickter Krause aus, wie wir das schon bei ihrem Begleiter sehen können. Im Uebrigen ist die Brust von dem in feine Falten gelegten Hemde bedeckt, an dessen Stelle auch sonst wohl ein Brustlatz von Atlas, Sammt oder Gold sichtbar wird. Sie trägt zwei Kleider, von denen das untere an den Füssen und an dem gestickten Aermel sich zeigt; das obere ist am Rock und an den Aermeln faltig und weit. Durch Geschmeide, Halskette, Ring und Perlbesatz wird die Toilette der Dame vollendet. An dem begleitenden Herrn tritt zunächst in grosser, stattlicher Breite das „Ehrenkleid", die Schaube, auf; es bildete das am meisten charakteristische Kleidungsstück der männlichen Tracht dieser Zeit und wurde in allen Ständen vom Fürsten bis zum Handwerker herunter getragen, aber verschieden durch Stoff, Farbe und die Kostbarkeit des Pelzes, was sich auch durch die Gesetze, wie z. B. durch die Reichsordnung von 1530 aufs genaueste bestimmt findet. Der Städter, namentlich der Patrizier trägt sie gewöhnlich dunkelfarbig, meist schwarz, mit braunem Pelz; von Goldstoff aber oder Carmoisinsammet mit Hermelin der Fürst. Unter der Schaube sehen wir auf der Brust des Mannes das Wamms mit den weiten, an der Hand geschlitzten Aermeln, wie sich diese Tracht im Gegensatz zu der des fünfzehnten Jahrhunderts herausgebildet hatte. Auch das Beinkleid, welches vom Knie ab aus farbigen Streifen sich zusammensetzt, ist geschlitzt und hat diese Zierde namentlich in der am Knie häufig vorkommenden Binden- oder Schleifenform. Die Schuhe sind breit, mit Schlitzen; ebenso breit, aber ungeschlitzt, die der Dame. Im Allgemeinen ist die Fussbekleidung der Männer und Frauen in dieser Zeit, die Strümpfe ausgenommen, gleich.

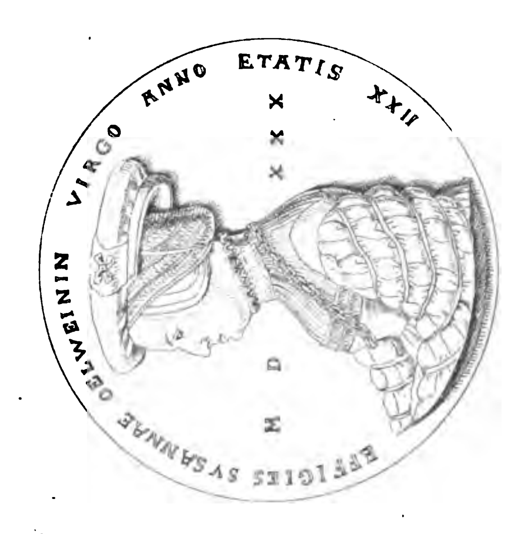




Frauenbrustbilder aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Wir geben hier auf dem nebenstehenden Blatt zur Ergänzung der sehr reichen und manigfachen Frauentracht in der Reformationsperiode zwei Medaillons mit den Brustbildern vornehmer, bürgerlicher Jungfrauen aus deutschen Reichsstädten. Das eine, ein Werk Hagenauer's, des grossen Meisters in der Medailleurkunst, ist im J. 1529 zum Andenken an die Augsburgerin Anna Rechlinger gemacht worden, damals, wie die Umschrift sagt, eine Jungfrau von 22 Jahren; das andere vom Jahr 1530 stellt das Bild einer nürnbergischen Jungfrau, der Susanna Oelwein, dar, die sich damals in demselben Alter befand. Am charakteristischsten an beiden Figuren ist die Kopftracht, welche eine auffallende Aehnlichkeit mit der gleichzeitigen männlichen zeigt. Aus den höchst willkürlichen, phantastischen und launenhaften Kopftrachten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatten sich im Anfange des 16. bestimmtere Formen herausgebildet, welche immer noch dem persönlichen Geschmack und der weiblichen Koketterie Spielraum genug übrig liessen. Die Haare aufgelöset oder in freien Locken zu tragen, war nur ausnahmsweise Sitte, wie sie z. B. Bräute bei der Hochzeitsfeier über den Rücken hinabfallen liessen. Wenn wir von der matronenhaften Umbindung des ganzen Kopfes durch das grosse weisse Kopftuch absehen, so wurden die Haare zunächst in eine häufig gestrickte oder netzartige Haube, Calotte, zusammengefasst, und auf diese erst das Barett befestigt. Grade so war es auch bei den Männern. Als bei ihnen das Barett zum Spielzeug koketter Laune geworden war, bedurften sie einer ähnlichen Haube, welche die Haare fasste und auf welche sie das Barett seitwärts befestigen konnten. — Beide Formen des Baretts, welche unsre Medaillons zeigen, mit denselben Arten des Schmuckes, sei es mit dem goldgefassten Stein, wie bei der Anna Rechlinger, oder mit aufgenähten Schleifen, wie bei der Susanna Oelwein, finden sich auch bei den Männern; namentlich ist das der letzteren mit der den Nacken deckenden Kappe ein im Gelehrtenstande sehr übliches, doch ist es dann von schwarzem Sammet, ungeschmückt, und umschliesst mehr den ganzen Kopf. In Bezug auf die Farbe sind die Barette der Frauen sehr manigfach; sie lieben hochrothe, blaue, violette, grüne wie schwarze und durchziehen und schmücken sie mit andern lebhaften Farben. Dasselbe gilt auch von den Hauben oder Calotten, die sehr häufig mit Goldfäden netzartig überzogen, oder sonst mit Gold verziert sind. — Gegen das Jahr 1530 hatte das Mieder oder Leibchen noch seine weitausgeschnittene Gestalt meistens behalten, aber das feine, klein gefältelte Hemd war bis zum Halse, wo es sich schon mit dem Anfang einer Krause umlegt, hinaufgerückt und verhüllte Busen, Schultern und Nacken. Seine Randverzierungen am Hals und auf der Brust waren meistens Goldstickereien. Auch das Mieder ist reich verziert. Die weiten Aermel der Susanna Oelwein zeigen den allgemeinen Männerschmuck dieser Zeit, Aufschlitzung der Stoffe und Unterfütterung und Herausbauschung mit andersfarbigem Zeuge. Die lange goldene Kette um den Hals vollendete den Putz einer vornehmen, reichen Bürgerin jener Zeit.




EFFIGIES SVSANNAE OELWEININ VIRGO ANNO ETATIS XXII
M D XXX


IRGO AVGVSTANA. ANNO ETATIS SVE XXII ANNA RECHLINGERIN.
M.

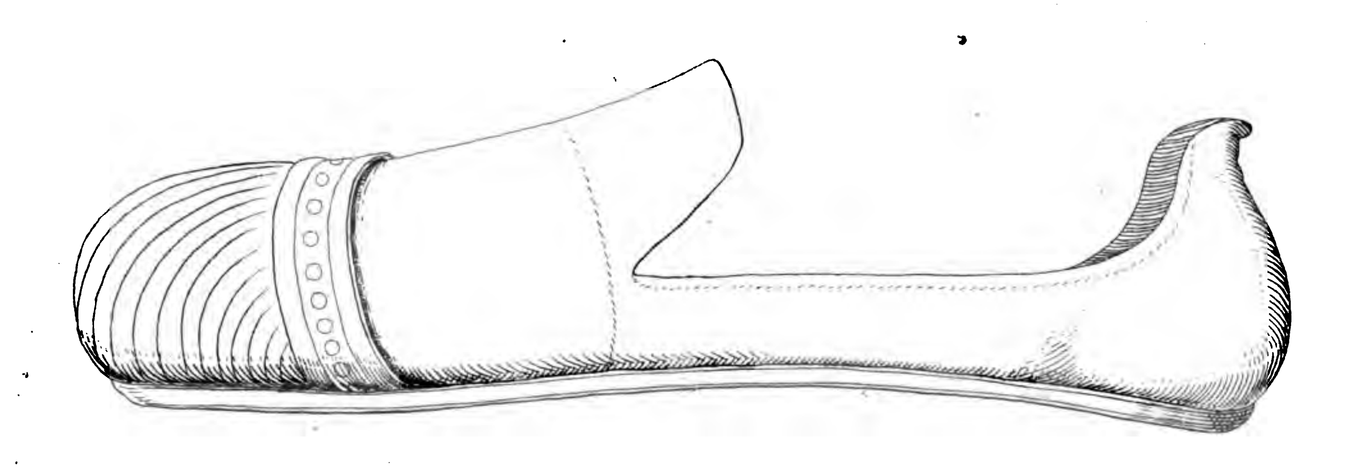
Schuh vom 16. Jahrhundert.

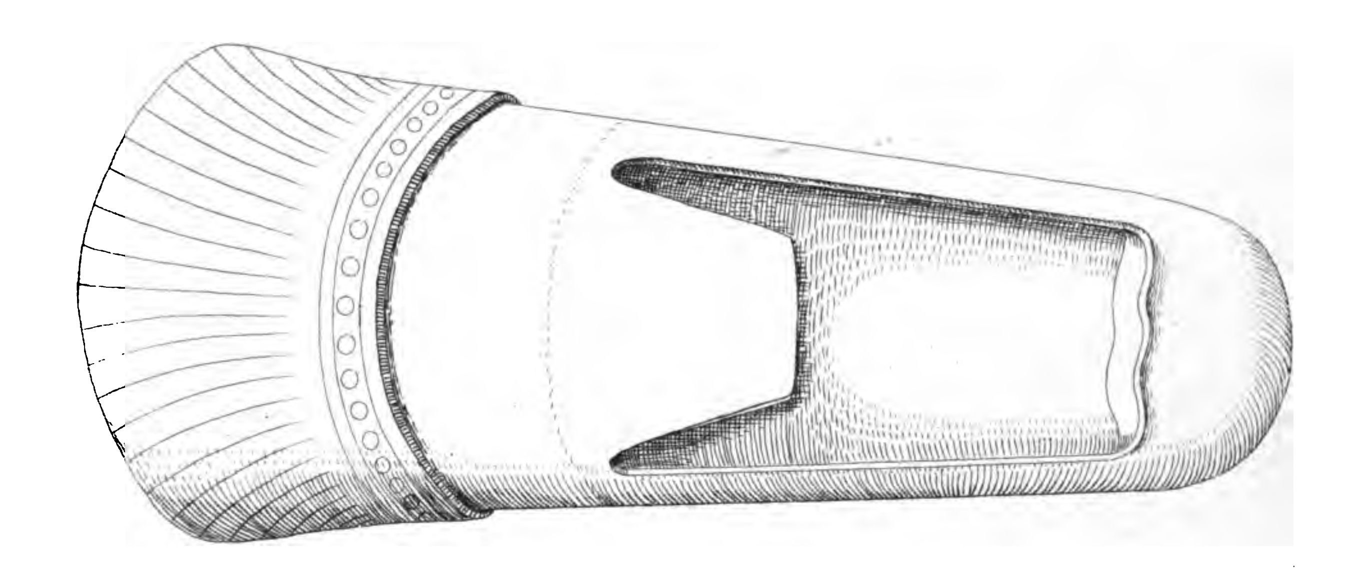
Die ganze Fussbekleidung sowohl des Mittelalters wie der späteren Zeit bietet, was Geschmack und Zweckmässigkeit betrifft, manches Räthselhafte dar. Sehen wir z. B. die übermässig breiten und weit ausgeschnittenen Schuhe der Reformationsperiode an, so begreifen wir kaum, wie man sie hat an den Füssen behalten und darin gehen können. Zwar geben die Abbildungen gewöhnlich wenig Aufklärung darüber, wie die Schuhe an den Füssen befestigt wurden, ob nicht etwa ein geheimer Mechanismus das Tragen derselben erleichterte; doch auch die bei v. Hefner-Alteneck in grossem Maasstabe wiedergegebenen Schuhe beruhigen nicht ganz. Nur bei dem einen wird ein Riemen quer über den Fuss gespannt, der andere muss so sich halten. Riemen kommen auch auf alten Abbildungen bei weitem nicht immer vor. Bisweilen können wir beim Anblick derselben nicht anders denken, als dass der Schuh mit dem Beinkleide verbunden gewesen sei. Jedenfalls war die Befestigungsweise des Schuhes verschiedener Art und es scheint, dass man sich eben geholfen habe, wie man konnte. — Einen nicht unwichtigen Beitrag zu diesem speziellen Theile der Costümgeschichte liefert eines der wenigen erhaltenen Originale, welches in der Sammlung des hennebergischen alterthumsforschenden Vereins zu Meiningen aufbewahrt wird und das wir in Abbildung von der Seite und von oben gesehen mittheilen. Hier steckt gewissermaassen ein Schuh im anderen, von denen der eine innere den Bedürfnissen der Natur, der andere äussere den Anforderungen der Mode entspricht. Der eigentliche Schuh, der den Fuss zunächst umgiebt, besteht aus einem weichen, jetzt gelblich grau gefärbtem Leder und reicht, abweichend von der Mode der damaligen Stutzer, mit einem vorspringenden Ausschnitte (s. die Abbildung) ziemlich weit auf den Fuss hinauf. Auch an den Seiten ist er nicht so tief ausgeschnitten, wie es sonst in der Mitte des 16. Jahrhunderts vorkommt, was oft so sehr übertrieben wurde, dass auf nassen Wegen das Wasser zur Seite in den Schuh hineinlief. Allgemeine und nothwendige Sitte war es aber damals und kommt auch bei dem abgebildeten Schuh vor, dass um die Ferse herum sich ein höheres und steiferes Leder erhob, welches dieses Stück des Fusses genau umschloss und vorzugsweise beitrug, dem Schuhe Halt zu geben. Um aber auch der Mode zu genügen, ist über der Spitze von starkem Leder ein breites Stück aufgesetzt, welches, wie die Abbildung zeigt, mit eingeschnittenem Zierrath versehen ist. In dieser Kapsel, wenn wir so sagen dürfen, die gegenwärtig von rothbrauner Farbe ist, liegt der innere Schuh frei, indem jene nur umher an der Sohle festgenäht ist. Sie ist nicht von der unmässigen Breite, die wir sonst wohl finden. Das Oberleder des inneren Schuhes ist mehrfach gestückt, was ebenfalls von der Eitelkeit des früheren Besitzers einen mässigen Begriff giebt. Wahrscheinlich gehörte der Schuh, der ziemlich klein ist, einem Frauenzimmer an. Der Absatz fehlt um diese Zeit den Schuhen gänzlich und kommt erst gegen Ende des Jahrhunderts auf, wahrscheinlich aus den östlichen Ländern eingeführt, obwohl er bei Ueberschuhen auch schon früher sich findet.

Selten sieht man um diese Zeit auf Abbildungen die Schuhe der Frauen, da die Kleider immer tief herabreichen; doch unterschieden sie sich in der allgemeinen Form nicht von der der Männerschuhe.



49.

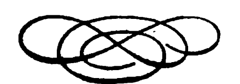




Männliche und weibliche Trachten.

1530 — 1540.

Die Trachten, welche uns diese Radirung vorführt, gezeichnet nach gleichzeitigen kleinen Thonreliefs, die sich im germanischen Museum befinden, gehören zwar noch der Reformation an, aber mit leisen Andeutungen geben sie uns zu verstehen, dass der Höhepunkt der Entwicklung schon hinter ihnen liegt. Als solcher ist das Jahr 1530 zu betrachten. Wir erkennen das z. B. an der veränderten Form des Baretts; schon hat es bei den Männern wie bei den Frauen eine bei weitem kleinere, steifere und feste Form angenommen, und auch der Federbesatz ist entweder ganz weggefallen oder doch bedeutend bescheidener geworden. Wir haben über diese Reaction, welche auch in dem Costüm gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts sich zu äussern beginnt, schon anderswo zur Genüge uns ausgesprochen. Die eine Dame trägt ein Barett, welches mit der am Hinterkopf anschliessenden Klappe an das bei den Köpfen der Reformatoren bekannte erinnert; über dasselbe legt sich ein Band, welches öfter so erscheint und wohl zur Befestigung unter dem Kinn dienen konnte. Das Hemd sehen wir überall hoch zum Halse gerückt und mit kleiner Krause ausgelegt, aber das Wamms ist nur noch theilweise diesem Beispiele gefolgt. Die Aufschlitzung ist noch reich, doch schon an den Armen fester geformt, und bei den Männern erblicken wir an den Beinkleidern aus den senkrechten Schlitzen heraus bereits den faltig untergelegten Stoff, welcher 10—15 Jahre später die gewaltige Pluderhose hervorbringen sollte. Von eigenthümlicher Art ist der Oberrock der Männer, der nicht mit dem freien, weiten Ueberwurf, der Schaube, zusammenzustellen ist. Er erinnert vielmehr an den glänzenden Waffenrock des Ritters, den derselbe theils unter, theils mit dem regelmässig gefalteten Schooss über die Rüstung gelegt hat. Er erscheint oft in dieser Gestalt, obwohl viel seltner als das kurze bis zur Taille gehende Wamms mit der Schaube, welche beiden durchaus als die gewöhnliche Tracht anzusehen sind. Die Schuhe sind vorn noch breit, doch erscheinen sie hier ohne Schlitze, welche sich sonst noch lange in der Mode hielten. Auch hier dient der Kettenschmuck und bei der einen Dame noch die Tasche mit Messer und Dolch zur Vervollständigung.



50.



Kaiserlicher Herold vom 16. Jahrhundert.

Das Amt der Herolde bestand ursprünglich in Besichtigung und Prüfung von Helm und Schild derer, welche zu einem bevorstehenden Turniere sich angemeldet hatten, d. h. in Untersuchung ihrer Turnierfähigkeit, die durch makellosen Adel gewährt wurde. Später erweiterte sich ihre Aufgabe nach verschiedener Richtung, während ihr Ansehen in eben dem Maasse zu der Bedeutung eines gewöhnlichen Hofdieners herabsank. Sie behielten gewissermaassen die Aufgabe der Programme bei unsern Festen, nur in Verbindung mit einer bestimmten ausübenden Gewalt, die zur Durchführung nöthig war. Endlich wurden sie zu blossen Titelblättern, welche vornehme Herren ihren Aufzügen voranschoben und denen sie in Bezug auf Anerkennung die Einforderung des Tributes anheimgaben, darauf ihr Titel und Rang Anspruch machte, während sie selbst sich mit Wirkung und Genuss ihrer eigenen Persönlichkeit begnügten. — Die im 17. und 18. Jahrhundert ausgesendeten Trompeter sind keine Herolde mehr zu nennen.

Der Herold trug stets Farben und Wappenbild seines Herren und zwar auf dem sogen. Heroldshemde, einem Ueberwurf ohne Aermel, mit einer Oeffnung für den Kopf, der vorn und hinten in mässiger Länge, im 16. Jahrhundert kürzer als im früheren Mittelalter, gerade herabhing und möglichst glänzend ausgestattet war. Das Wappenbild war gewöhnlich, doch nicht immer, auf der Brust und dem Rücken angebracht. Im germanischen Museum befindet sich ein Heroldshemd vom 15. Jahrhundert, von grober Wolle, mit dem weissen, burgundischen Kreuze auf rothem Grunde und unbezeichnetem Rückenstücke.

Der von uns nach einem Holzschnitte von *Michael Ostendorfer* abgebildete kaiserliche Herold trägt den doppelten, schwarzen Reichsadler mit dem österreichischen Wappenschilde auf der Brust, auf goldnem Grunde. Der Rock ist am Rande mit einer Borde von steifem Goldbrokat und mit Fransen besetzt. Die übrige Kleidung ist purpurroth.



51.

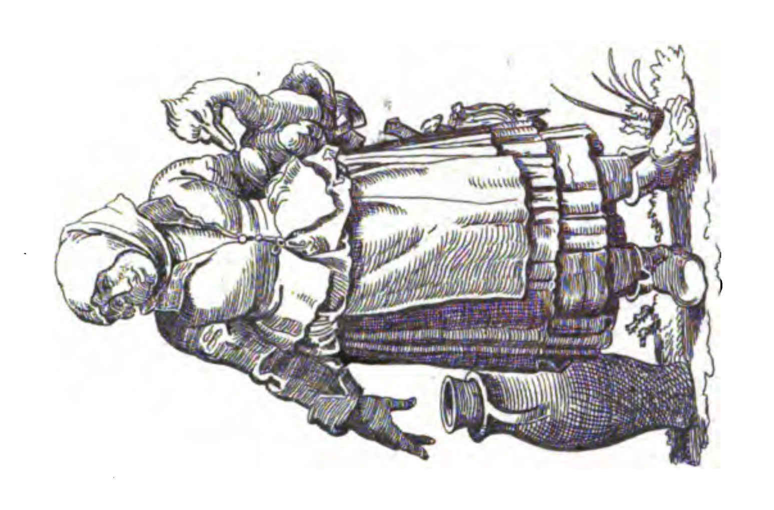


Bauer und Bäuerin

vom sechszehnten Jahrhundert.

Wir würden uns sehr irren, wollten wir die Tracht unsers heutigen Landvolks für eine nationale und ein Erbtheil aus „der Väter Zeiten“ halten. Dieselbe ist im Grunde, wie die Tracht unsrer Städter, nur die alte französische Hoftracht, die von den Landbewohnern später aufgenommen und in einer älteren Form festgehalten ist, wenn sie auch in manchen Stücken nach Bedürfniss und Bequemlichkeit eine Umwandlung erfahren hat. Zwar haben sich auch in manchen Gegenden Erinnerungen aus der früheren deutschen Kleidung, namentlich im Kopfputze, erhalten; so in Bayern die Pelzmützen der Frauen, welche bereits im 17. Jahrhundert in derselben Gestalt vorkommen, und in Franken das Tuch, welches die Bäuerinnen um Kinn und Hinterhaupt winden; doch stammen auch diese Stücke aus der früheren Tracht nicht des Landvolkes, sondern der höheren Stände her und sind von ersterem erst später angenommen worden. Eine besondere nationale Tracht der Bauern hat es, bis auf einige Gränsländer, in Deutschland nie gegeben; die Bekleidungsart des Landvolks geht immer in möglichster Vereinfachung hinter der bürgerlichen her, wie es auch aus den beiden nebenstehenden Figuren, die nach einem Holzschnitte von *H. S. Beham* in dessen Kunst- und Lehrbüchlein entworfen sind, hervorgeht. Der Bauer trägt einen Hut mit breiter, gerader Krämpe, wie sie um diese Zeit und schon früher, entweder aus Stroh geflochten oder aus einem groben, rauhen Filze gefertigt, besonders auf dem Lande vorkamen; statt der sonst eng anliegenden Bekleidung der Brust eine Art Blouse, unserm Rocke nicht unähnlich. Ob bei dieser Figur die Beine bekleidet sein sollen, lässt die Zeichnung nicht wohl erkennen. Häufig genug kommen sie unbekleidet oder bis zu den Knieen mit einer Art von Strümpfen bedeckt vor, die faltig um das Unterbein gelegt und unter den Knieen zugebunden wurden. Die Füsse stecken in plumpen Stiefeln. An der Seite hängt ein langes, säbelartiges Messer. Die Bäuerin trägt ein einfaches Kopftuch und eine Jacke, ähnlich wie der Mann, nur kürzer und mit umgeschlagenen Aermeln. Das Kleid ist sammt der Schürze etwas hinaufgezogen und über den Hüften gegürtet, um es, je nach Umständen, zu schonen oder den anders gefärbten Unterrock sehen zu lassen. Die nackten Füsse sind mit hohen Schuhen bekleidet, wie die schlechten Wege damaliger Zeit sie nothwendig machten. Auch die Frau trägt ein Messer, so wie eine Tasche an der Seite. Die Bauernmädchen gingen im 16. Jahrhundert gewöhnlich unbekleideten Hauptes, mit herabhängenden, geflochtenen Zöpfen, und trugen das Kleid nur bis zu den Knieen, darunter als Sonntagsstaat Strümpfe mit Zwickeln und weit ausgeschnittene Schuhe; letzteres namentlich in Gegenden, wo eine ungemischte germanische Bevölkerung sass, während in anderen, wie im Fränkischen, der slavische Stiefel oder hohe Schuh auch bei Frauen häufiger vorkommt.



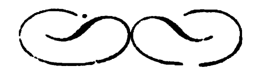


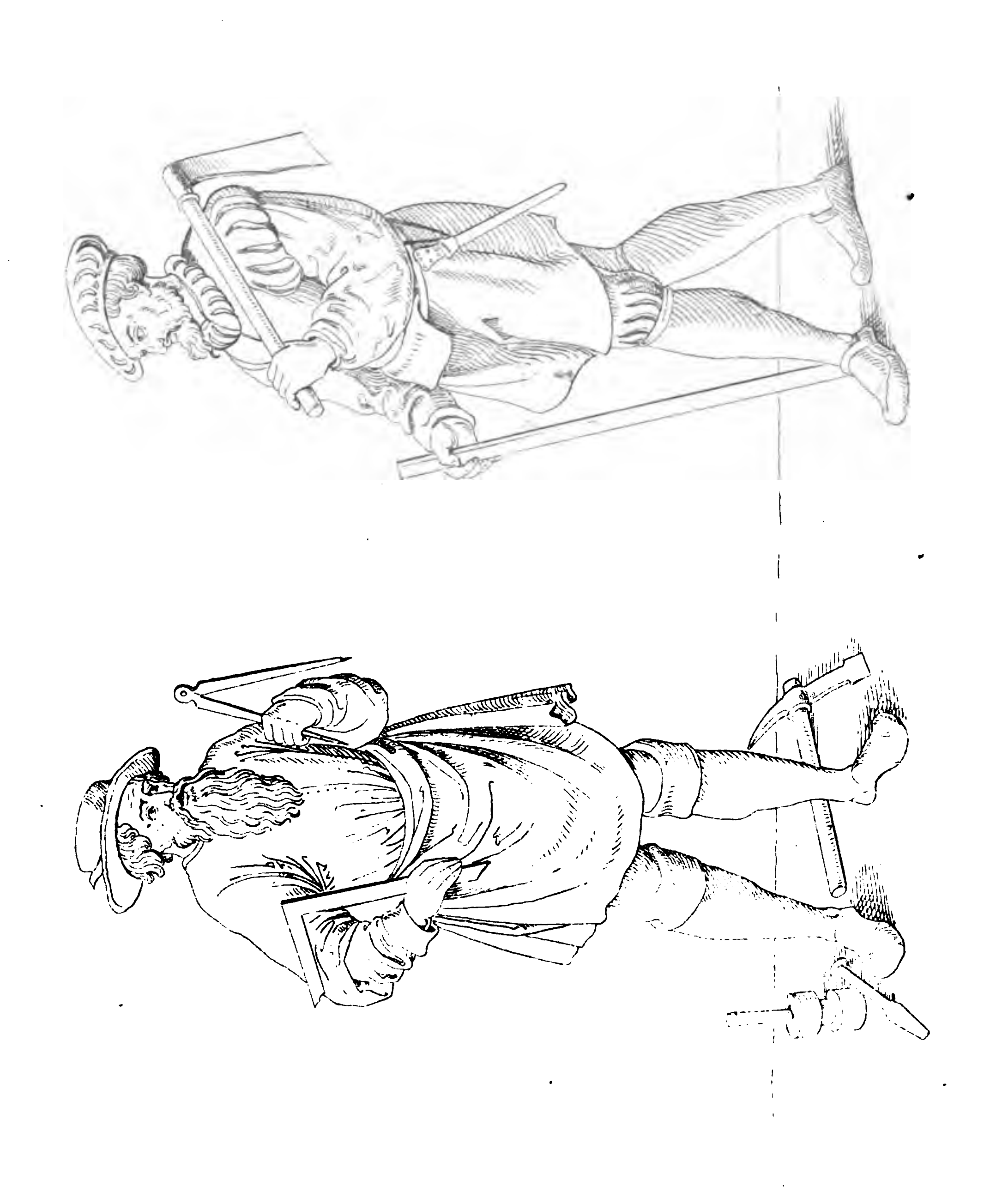


Zimmerleute

aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts.

Die Klasse der Arbeiter folgte im 16. Jahrhundert, wie zu allen Zeiten, im Allgemeinen der herrschenden Mode, jedoch — und zwar im Anfange des Jahrhunderts noch mehr als im Verlaufe desselben — mit der Einschränkung und Vereinfachung, die Stand und Arbeit, auch die Verordnungen der Obrigkeit auferlegten. Unsere beiden Zimmerleute, deren Originale sich auf dem Deckel des zweiten Theils jenes in der Besprechung der Handwerksmeister vom 15. und 16. Jahrhundert erwähnten Bürger- und Meisterbuches von 1534—1631 im Archiv zu Nürnberg befinden, sind in voller Arbeitstracht. Bei jenem zur Rechten erkennen wir leicht, wenn auch bedeutend gemässigt, den Einfluss der herrschenden Mode. Das Barett ist aufgeschnitten, Hals und Schultern mit geschlitzten Wülsten umlegt, auch am Knie sind leichte Schlitze und die Schuhe haben die gebräuchliche Breite. Weniger spricht sich die Mode der Zeit in der Kleidung seines Genossen aus, welche mehr den ländlichen Charakter hat, wie sich derselbe um seiner Einfachheit und Zweckmässigkeit willen das ganze Mittelalter hindurch, selbst bis in die neuesten Zeiten, erhalten hat. So begegnen wir fast zu allen Zeiten einem ähnlichen Hut. Der Rock mit den mässig weiten, zur Arbeit bequemen Aermeln ist die kurze Tunica des römischen Sklaven und die Blouse des heutigen Arbeiters. Die hohen Stiefeln, welchen wir in dieser Zeit, im Vergleich mit den Schuhen, selten begegnen, gehörten vorzugsweise zur Reisetracht, doch trugen sie auch Arbeiter mancher Art. Den breiten Schnitt an der Spitze des Fusses theilen sie mit der allgemeinen Tracht ihrer Zeit. Die Farben sind bei dem mit Zirkel und Winkelmaass ausgerüsteten Meister: Hut braun, Rock grün, Schurzfell und Stiefel lederfarben, Hose, zwischen Stiefel und Schurzfell sichtbar, dunkelroth; jener mit dem Beil trägt ein braunes Barett, rothen Rock mit braunen Wülsten, rothe Hose mit gelben Kniebändern und schwarze Schuhe.

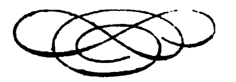




Tracht eines Gelehrten

um das Jahr 1540.

Die nebenstehende Abbildung zeigt die Porträtfigur des Leonhard Fuchs, der ein grosses botanisches Werk, „New Kreuterbuch“, herausgegeben hat, das, mit trefflichen Holzschnitten ausgestattet, zugleich die Portraits des Verfassers und der dabei thätig gewesenen Künstler enthält. Eine colorirte Ausgabe desselben vom Jahre 1543 befindet sich im germanischen Museum, der wir das Bild des ersteren als Beispiel der Gelehrtentracht aus dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts entnehmen. Fuchs trägt ein braunsammtnes Barett, darunter das Haar zur bekannten Kolbe (siehe „die männliche Haartracht im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts“) und den Bart so abgestutzt, dass die Hemdkrause am Halse sichtbar bleibt. Diese letztere ist weiss und fein gefältelt, das darüber liegende, tief ausgeschnittene Wamms von dunkelrothem Damast. Es wird nur auf der Brust und als die weiten Aermel, die gegen das Handgelenk hin sich verengen, sichtbar. Das eigentliche Ehrenkleid des Gelehrten war die Schaube, die hier von braunem, grossgeblümten Damast mit breitem Pelzkragen und vorn herabreichendem Besatz getragen wird. Dieselbe hat in ihrer Länge sich bereits von den Füssen erhoben, wie sie im Beginne des Jahrhunderts noch von den Männern der Wissenschaft getragen wurde, doch ist sie noch nicht so kurz, wie sie damals schon der Mann von Welt trug. Die Beinkleider sind hochroth, die vorn sehr breit abgestumpften Schuhe schwarz.



54.



Portrait des Hans Sachs.

Hans Sachs bietet eins der in Geschichte und Leben nicht allzuhäufig vorkommenden Beispiele, dass Natur oder Vorsehung im Geiste eines Menschen ihre reichsten Gaben spendet und tiefsten Absichten befördert, ohne scheinbar auf Gelegenheit und Umstände zu achten, unter denen sie in ihrem Werke vorgeht. *Hans Sachs* war von einem Herkommen und nahm eine bürgerliche Stellung ein, denen sonst keine Aussicht auf Einwirkung in den allgemeinen Gang der Geschichte zugestanden ist. Und doch dürfen wir nur von dieser Seite her die Wirksamkeit des einfachen Nürnberger Handwerkers und Meistersängers ins Auge fassen, wenn wir seine Bedeutung recht würdigen wollen. Obgleich auch seine Poesie, der durch und durch kernige, gesunde Geist, die heilsame Prosa, welche überall darin sich aussprechen, höher anzuschlagen ist, als unserem noch von Romantik überreizten Geschmacke es scheinen mag, so thun wir doch dem Dichter nicht völlig genug, wenn wir ihn nur vom literarhistorischen Standpunkte aus beurtheilen. Das Wesentliche seines Wirkens und Schaffens war, dass er die geistig sittlichen Bedürfnisse und Strebungen seiner Zeit, die mächtiger noch in der Reformation ihren Ausbruch nahmen, mit klarem Geiste erkannte und in fasslicher Gestalt seinen Zeitgenossen nahe brachte *H. Sachs* wirkte ähnlich in seinen Gedichten, wie sein grosser Mitbürger, *A. Dürer*, in seinen Kunstwerken, und beide nehmen in gleicher Weise eine Stellung zu dem oben genannten grossen geschichtlichen Ereignisse ein, obwohl es unrecht sein würde, wenn wir durch dieses allein die Beweggründe ihres Dichtens und Schaffens als gegeben ansehen wollten. Derselbe Geist des Zeitalters, der die Reformation zeitigte, bedingte auch die Richtung dieser beiden Männer und so mancher andern Erscheinungen, die durch denselben in ihren Wirkungen auch wieder zum gleichen Ziele hingeführt wurden.

Hans Sachs, der Sohn eines ehrsamen Nürnberger Schneidermeisters, erblickte das Licht der Welt i. J. 1494; nach einer für seine Zeit sehr vollständigen Schulbildung, lernte er seit dem 15. Jahre das Schuhmacherhandwerk und von dem Leinenweber *Lienhard Nunnenbeck* die Kunst des Meistergesanges. 5 Jahre brachte er sodann auf Reisen zu, der Ausübung seiner Geschicklichkeit nach beiden Richtungen mit allem Ernste obliegend. Nachdem liess er sich in seiner Vaterstadt nieder, wo er i. J. 1576 starb, nach Hinterlassung von mehren Tausend Stück poetischer Erzeugnisse. Wir geben in unserer Abbildung die getreue Copie eines Holzschnittes von *Hans Brosamer*, welcher im Original das Bild des Poeten in halber Figur, hinter einem Tische sitzend, ein beschriebenes Blatt in der Hand haltend, darstellt und die Unterschrift enthält: *1545: HANS SACHS ALTER 51 JAR.* Das Zeichen des Malers ist auf dem Bilde zwar nicht angegeben, doch stimmt dasselbe in der Art seiner Ausführung so sehr mit anderen erwiesenen Arbeiten von *H. Brosamer* überein, dass wir nicht Anstand nehmen dürfen, ihm auch diese zuzuschreiben, und aus der Zeit ihres Entstehens selbst wird uns überliefert, dass *Brosamer* dieses Bildniss dem *H. Sachs* zu seinem 51. Geburtstage zum Geschenk gemacht habe. Es existiren von *H. Sachs* noch andere Bildnisse, namentlich eine treffliche Radirung von *J. Amman* vom Jahre seines Todes, auf welcher der Dargestellte einen langen, wallenden Bart trägt. — Das Gesicht *H. Sachsens* hat eine durchaus edle Bildung und bedeutungsvolle Züge, die in dem gemeinen Manne den ungewöhnlichen Geist nicht verkennen lassen.



55.



Denkmal des Erzbischofs Berthold von Henneberg im Dome zu Mainz. 1504.

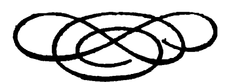
Der Dom zu Mainz mit den Grabdenkmälern seiner Erzbischöfe und anderer demselben angehörenden Personen giebt eine wahre Geschichte der deutschen Plastik vom 13. bis ins 17. Jahrhundert, die durch gegenwärtige Zeugnisse die Entwicklung dieses Kunstzweiges in den wichtigsten Momenten dem Auge vorüberführt und zwar mit umsomehr Nachdruck und Interesse, als die mächtigen, dort inthronisirten und bestatteten Kirchenfürsten, wie sich nicht anders annehmen lässt, von bedeutenden Meistern in Darstellung ihrer Monumente geehrt wurden.

Ein prächtiges, eben vollendetes Werk: Der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler*) erleichtert diese Uebersicht durch chronologische Aneinanderreihung und wohlgelungene photographische Nachbildung einer grossen Zahl architektonischer und plastischer Einzelheiten des genannten altehrwürdigen Baues. Die nebenstehende Abbildung, ein Beispiel des erzbischöflichen Ornats vom Ausgange des 15. Jahrhunderts, entlehnen wir einem Blatte des angeführten Werkes, dessen seltene Schönheit und Treue wiederzugeben zwar ausserhalb des Bereiches des Grabstichels liegt; doch möge für ein Kostümstudium die bescheidene Zeichnung genügen. Wer den Kunstgenuss des schönen Werkes sich zu verschaffen wünscht, den verweisen wir an das Original oder die Photographie.

Was den Ornat anbelangt, so erkennen wir darin dieselben Stücke wieder, die schon bei den Bischöfen der früheren Zeit aufgeführt sind. Dem Metropolitanen ausschliesslich aber gehört das Pallium an, ein drei Finger breiter, mit Kreuzen bestickter Streifen, der rings um die Schulter geht und vorn mit einem, hinten mit zwei eben so breiten Streifen herabhängt. Bischöfe suchten dieses Abzeichen der höheren Würde wohl im Scheine sich anzueignen, indem sie auf ihren Messgewändern den selben Streifen gestickt oder fest aufgenäht trugen. Das eigentliche Pallium ward jedoch lose umgelegt.

---

*) Der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 36 Original-Photographieen von Herm. Emden. Mit historischem und erläuterndem Texte von J. Wetter. Mainz, Verlag von Victor v. Zabern.





Bischof
vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Wir haben schon mehrfach Gelegenheit gehabt, der Verdienste Kaiser Maximilians I. um die deutsche Kunst und namentlich die Holzschneidekunst zu gedenken, aus der wir gerade seiner Anregung die vorzüglichsten Werke verdanken. So den prachtvollen *Triumphwagen* und die *Triumphpforte* von *A. Dürer*, den *Triumphzug*, die Abbildungen zum *WeisKunig* und zum *Theuerdank* von *H. Burgkmair*. An die Werke des letzteren schliesst sich eine Reihe von männlichen und weiblichen Heiligen, welche Mitglieder aus dem Geschlechte des Kaisers darstellen sollen. Das Werk besteht aus einer Anzahl von Platten in klein Folio, von denen noch 122 Stück in der k. k. Hofbibliothek zu Wien aufbewahrt werden. Ein alter Abdruck, der ebendaselbst befindlich ist, weiset indess 124 Blätter auf, worauf wahrscheinlich die Anzahl derselben sich beschränkt hat. Die Heiligen sind in ganzer Figur, bald in ihrer häuslichen Umgebung, bald in einer Scene aus ihrem Leben dargestellt. Die Aehnlichkeit der Personen ist natürlich nur eine ideale; auch sind Heilige darunter aufgenommen, die nie die Cononisation erfahren und noch weniger zum Geschlechte des Kaisers gehört haben. — Das Werk ist um 1515—1518 entstanden; es wird ebenfalls dem *H. Burgkmair* zugeschrieben und verräth auch auf den ersten Blick dessen Art und Weise. Doch hat er sich auf keiner Platte durch seinen Namen angezeigt, was er sonst nicht leicht unterlässt; auch sind manche Darstellungen auffallend schlecht gezeichnet, so dass wir annehmen müssen, dass entweder die Holzschneider sehr viel verdorben, oder dass der Meister die Zeichnungen nur durch seine Schüler habe fertigen lassen. Die Holzschneider indess, von denen jeder seinen Namen auf die Rückseite der von ihm geschnittenen Stöcke geschrieben hat, sind bis auf zwei, dieselben, welche den in jeder Beziehung vorzüglicheren Triumphzug geschnitten haben. So dürfte es wahrscheinlich werden, dass des genannten Künstlers Theilnahme an dem Werke nur eine mittelbare war. — Im Jahre 1799 sind 119 Platten zu einem neuen Werke noch einmal abgedruckt worden, indem man drei wegen Fäulniss hat zurücklegen müssen.

Wir haben diesem Werke den nebenstehenden Bischof als Repräsentanten des beginnenden 16. Jahrhunderts entnommen. Derselbe stellt den im Geruche der Heiligkeit gestorbenen *Adelbert* dar, der in der Legende als Bischof von Cambray vorkommt.

Eigenthümlich ist die Form der Bischofsmütze und des obern Endes des Hirtenstabes; doch sind diese nicht als ausschliesslich massgebend für die Zeit zu betrachten. An letzterem hängt das Schweisstuch; Mantel und Dalmatica haben Franzen als unteren Besatz; letztere ist im Geschmacke der Zeit gemustert, vor der Brust in der Zeichnung etwas undeutlich, doch genau von uns copirt worden.





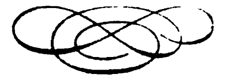
Versammlung von Karthäusermönchen.

Eine wie grosse Rolle das Kloster- und Mönchswesen im Mittelalter auch spielte, so sind uns doch verhältnissmässig wenig Denkmäler übrig geblieben, aus denen wir uns deren äussere Erscheinung in den Einzelheiten reproduciren könnten. Namentlich ist auch in den bisherigen Kostümwerken Wenig dafür geschehen, so dass wir uns doppelt veranlasst glauben, so weit es in unsern Kräften steht, diesem Mangel abzuhelfen.

Wir geben zunächst in Abbildung eine Versammlung von Karthäusern nach einem colorirten Holzschnitte aus dem 16. Jahrhundert, der einem alten Druckwerke: Tertia compilatio statutorum ordinis cartusiensis, vorgesetzt ist.

Der Karthäuserorden ward um das Jahr 1086 vom heil. Bruno, gebürtig aus Cöln, gest. um 1101, gestiftet, der, einem gegen das Ende des 11. Jahrhunderts vielfach sich kund gebenden Zuge der Zeit folgend, ja denselben überbietend, bei Chartreuse in der Dauphiné mit einigen Gefährten zur Einsamkeit und einem entsagenden, beschaulichen Leben sich zurückzog. Bruno selbst gab dem Orden noch keine Regel; doch aus der von ihm überkommenen Lebensweise verfasste sie Basilius, der 8. Prior des gestifteten Klosters. Die Karthäuser, von ihrem ersten Aufenthalte so genannt, unterwarfen sich einer strengen Uebung. Obgleich auf den Raum innerhalb der Klostermauern beschränkt, lebte doch jeder für sich. Man enthielt sich sogar so viel möglich des Sprechens; Genuss des Fleisches war selbst Kranken nicht erlaubt. Obgleich arm, bettelte man doch nicht. Nur wenn der Mangel im Kloster überhand nahm, läutete man eine Glocke, um die draussen wohnenden Gläubigen zur Mildthätigkeit zu mahnen. Doch wurde am Ende der Orden ausgebreitet und reich.

Die Klostertracht der Mönche war weiss. Ein langer Rock ward von einem weissledernen Gürtel oder einem Strick von Hanf um die Seite gegürtet. Darüber trug man in einem Stücke Kaputze (Kopfbedeckung), Gugel (Halskragen), Mozetta (Brustkragen) und Skapulier, welches letztere über Brust und Rücken bis zu den Füssen herabfiel und in der Gegend der Kniee von beiden Seiten durch einen handbreiten Streifen zusammengehalten wurde. Als sogen. Stadtkleid trug man eine schwarze Kaputze und eben solchen Brustkragen, welcher vorn rund, hinten zugespitzt über einen schwarzen Mantel sich legte. An den Füssen trug man Sandalen.



58.

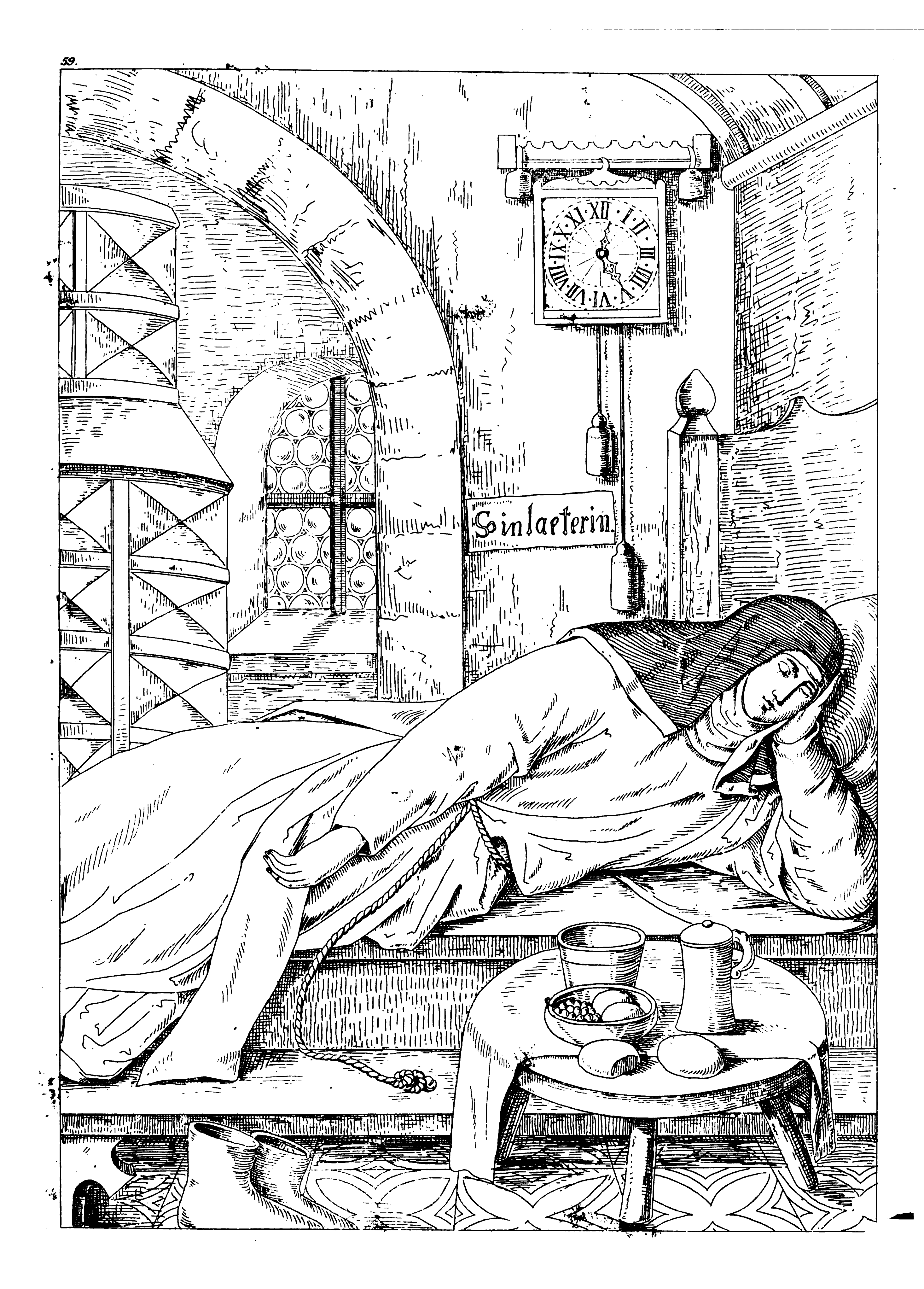


Eine Clarissennonne in ihrer Zelle.

Die heil. Clara ward i. J. 1193 zu Assisi geboren, war also eine Ortsverwandte und Zeitgenossin des heil. Franciscus, des Stifters der Minoriten, dessen Ruhm auch sie zu einer ascetischen Lebensweise begeistert zu haben scheint. Seine persönliche Anregung gestaltete wenigstens in ihr die lang gehegte Phantasie, ebenfalls Stifterin eines Ordens zu werden, zum Entschlusse, und seine Mitwirkung verhalf ihr zur That. Franz verschaffte der angehenden Heiligen und ihren ersten Anhängerinnen zunächst ein Kloster, das an die bei Assisi liegende St. Damianskirche sich schloss, woher der neue Orden unter anderen Namen auch den der Damianistinnen erhielt. Später schrieb Franz eine eigene Regel für denselben und die Minoriten übernahmen nach manigfachen Schwankungen die Protektion. Die Stifterin starb i. J. 1253 und ward schon zwei Jahre später von Papst Alexander IV. heilig gesprochen. Nach ihr benannten sich die Nonnen ihres Ordens Clarissinnen, zerfielen jedoch auch bald, wie es mit fast allen anderen Orden erging, in verschiedene Parteien und Zweigorden, die mit grösserer oder geringerer Genauigkeit sich an die erste Regel des heil. Franciscus hielten. Zum selben Orden gehören die weniger strengen Urbanistinnen, die Kapuzinerinnen u. a. Einen streitigen Punkt bildete unter Anderem das Tragen des Scapuliers, das von Franz in seiner Regel nicht erwähnt war und desshalb von den strengeren Ordenszweigen nicht angenommen ward, während andere es für einen unentbehrlichen Bestandtheil der klösterlichen Tracht überhaupt erklärten. Im Uebrigen trugen diese Nonnen einen grauen oder braunen Rock mit Gürtelstrick, weisse Wimpel und schwarzen, weissgefütterten oder geränderten Weihel.

Unsere Radirung zeigt nach einem Oelgemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine solche Nonne in ihrer Zelle, auf dem Ruhebette liegend. Das Scapulier zeigt, dass sie einer strengeren Richtung nicht angehört. Auch ist die Zelle für jene Zeit ziemlich behaglich ausgestattet. Auf einem Zettel an der Wand lesen wir die Bezeichnung Spinlaeterin, was auf das Amt dieser Nonne als Bewahrerin der Spinnladen zu gehen scheint.




Sinlaeterin.

Ritter in Turnierrüstung

vom Jahre 1512.

Als mit dem Ausgange des 15. Jahrhunderts die Entscheidung der Schlachten vom Ritterthum und der adligen Reiterei auf das bürgerliche Fussvolk überging, war es eine nothwendige Folge, dass nun auch aus dem Turnierwesen die eigentliche Bedeutung wich. Denn da die Gefahr des Kriegs und der Ernst der Schlacht nicht mehr im Hintergrunde standen, so zeigte sich das mit dem peinlichsten Gefühl der Ehre ausgebildete Ceremoniell bald als eine leere Förmlichkeit, ein todter Rest des Mittelalters. Je mehr aber der Verfall selbst wuchs, um so eifriger hielt man an der Aeusserlichkeit fest und war bemüht, was im Leben abstarb, wenigstens bildlich der Nachwelt zu erhalten. Dieser Umstand erklärt, dass grade in dieser Zeit, obwohl schon im Jahre 1487 das letzte allgemeine deutsche Turnier stattgefunden, so viele sogenannte Turnierbücher angefertigt wurden, welche uns die Kämpfer von Jahr zu Jahr in ihren jedesmaligen Rüstungen, Zeichen und Farben überliefert haben. Eines der interessantesten darunter ist das des Herzogs *Wilhelm IV. von Bayern*, dessen Kämpfe an verschiedenen Turnieren, wie sie an den einzelnen Höfen der Fürsten noch im Kleinen stattfanden, sein eigner Waffenmeister *Hans Schenck* (vom Jahre 1510—1545) hat darstellen lassen. Dieser Umstand verbürgt uns die vollkommenste Treue. Das Originalwerk befindet sich gegenwärtig in der Hof- und Staats-Bibliothek zu München. Im Jahre 1817 wurde es von *Schlichtegroll* und den Brüdern *Theobald* und *Clemens Senefelder* in Steindruck, mit begleitendem Text vervielfältigt, ist jedoch seitdem wieder höchst selten geworden. Wir entnehmen diesem Werke die nebenstehende Abbildung, welche den Herzog *Wilhelm* selbst darstellt, wie er im Jahre 1512 ein sogenanntes scharfes Rennen mit *Johannes von Pern* gehalten hat. Die Rüstung, welche der Herzog trägt, ist wesentlich auf das Turnier berechnet und weicht daher von der gewöhnlichen Kriegsrüstung bedeutend ab. Der Helm und die Tartsche sind bereits früher (s. „die Helme des 15. und 16. Jahrhunderts“) besprochen worden. Den rechten Arm schützt die grosse *Brechscheibe* der Lanze *(garde-bras)*, den Oberschenkel die schildförmige Knieplatte, welche an den Sattel befestigt ist. Der Unterschenkel ist ohne Schutz, weil es für ehrlos galt, dahin zu stechen. Die Schuhe sind mit ausgepolsterten Wülsten umgeben, welche dazu dienen sollten, das Hängenbleiben in den Steigbügeln und also das Geschleiftwerden zu verhindern. Die Tartsche und die Pferdedecke sind sinnbildlich mit einer Menge von Schlüsseln geziert, denen beim Gegner Vorlegeschlösser aller Formen entsprechen. Die lange und schwere Lanze, welche vorn eine kurze Spitze hat, vermochten wir des Raumes wegen nicht vollständig zu geben. Sie diente in dieser Form zum sogenannten Scharfrennen, welches übrigens auch nur darauf berechnet war, den Gegner aus dem Sattel zu heben. Sonst war sie vorn abgestumpft oder mit drei kleinen Zacken, dem sogenannten *Krönlein*, versehen. Später werden wir einmal eine Zusammenstellung der verschiedenen Lanzenformen geben. Weil es unmöglich war, die schwere Lanze mit gehöriger Sicherheit in freier Hand zu führen, so lag sie auf einem eisernen Haken, welcher seitwärts auf der Brust an den Panzer befestigt war; ihn zeigen die erhaltenen Turnierrüstungen. Hier sehen wir auch, wie ein gebogenes Eisen sich nach hinten über das Ende des Schaftes legt; es war unter dem rechten Arm befestigt.



50.

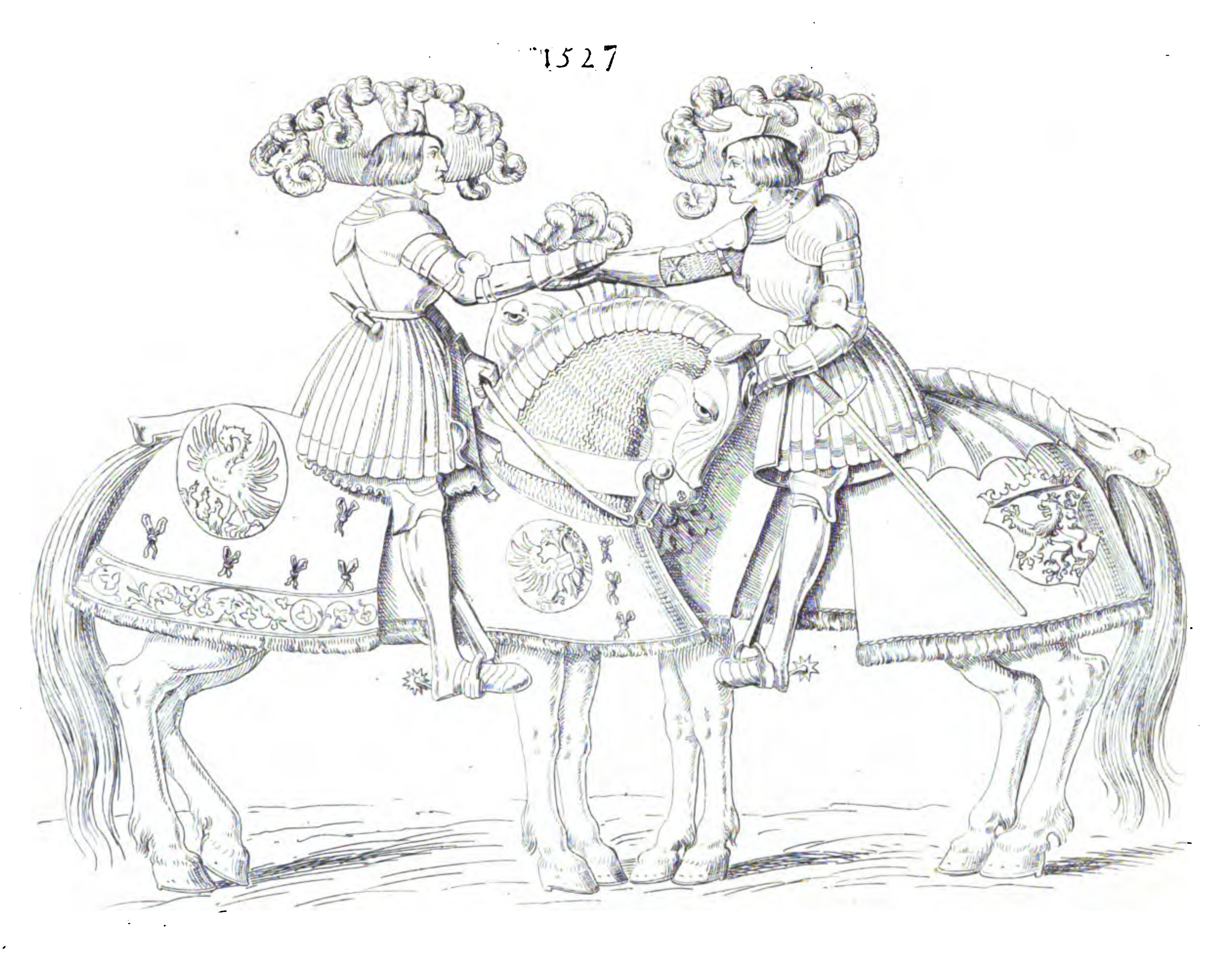


Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. zu Pferde. 1527.

In beistehender Abbildung geben wir ein den Kennern alter Kunst wohl bekanntes Relief aus Stein, das man nicht für unwürdig gehalten hat, es dem grössten unserer alten Künstler, *Albrecht Dürer*, zuzuschreiben. Wir wollen diese Frage hier nicht in weitere Untersuchung ziehen, sondern, um unseres Zweckes willen, uns lediglich an das halten, was vorgestellt ist. Zwar hat die Darstellung auch verschiedene Erklärungen gefunden. Man hat die beiden Reiter, welche über den Häuptern ihrer Rosse sich die Hand reichen, für Kaiser *Maximilian I.* und König *Heinrich VIII.* von *England* gehalten. Doch bedarf diese Ansicht kaum der Widerlegung. Die unverkennbare Portraitähnlichkeit der beiden Gesichter lässt nicht zweifeln, dass hier *Karl V.* und sein Bruder *Ferdinand* dargestellt sind. Dafür sprechen auch die Wappen auf den Rüstungen der Pferde, der doppelköpfige Reichsadler auf der Brust des Pferdes von *Karl*, und der doppeltgeschwänzte böhmische Löwe auf dem Hintertheile des anderen. Das innige Einverständniss der beiden hochgestellten Brüder und die treue Unterstützung, die sie bei ihren schwierigen Aufgaben sich gegenseitig angedeihen liessen, konnte recht wohl zu einer solchen Darstellung führen. Es finden sich aus dem 16. Jahrhundert mehrfache Denkmäler, namentlich Medaillen, auf denen brüderliche Eintracht, vorzüglich unter Fürsten, zum Gegenstande künstlerischer Behandlung gemacht ist.

Uns interessiren hier besonders die Rüstungen, sowohl für Mann wie für Ross, aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beide bestehen dem Hauptheile nach aus den künstlich gefügten und leicht beweglichen Eisenplatten, die vor Allem den Harnisch des 16. Jahrhunderts charakterisiren. Doch ist hier noch Alles in den einfachsten Elementen vorhanden, die sich später weiter ausbilden. Der Kamm über den Achseln ist noch mässig, die Kacheln an Arm und Knie noch klein; Schmuck ist erst sehr bescheiden vertheilt. Der Brustpanzer ist, wenn auch schon gewölbt, doch noch ohne den späteren scharfen Grat, den sogen. *spanischen Wulst*, an dem Lanzenstösse und Kugeln abglitten (s. *Rüstung vom 16. Jahrhundert*). Am Oberarm, beim Reiter rechts, bemerken wir unter den Schienen, die nur die Aussenseite des Armes bedecken, noch das Kettenhemd. Die Rüstung der Pferde besteht zunächst aus dem Stirn- und Nasenblatt, einer kunstvoll geschmiedeten Eisenplatte, die den sehr gefährdeten Vordertheil des Pferdekopfes, mit halber Ueberwölbung der Augen, so dass der Blick nach unten nicht gehindert war, schützte. Von dieser ausgehend legten sich auch Platten an die Kinnbacken, jedoch nicht immer. Den Hals umgab ein System von Schienen, ähnlich der Halsberge des Mannes, oder, wie hier, ein Kettengeflecht mit einer Reihe von Platten über dem Nacken. Der Brustpanzer, aus starkem getriebenen Eisen, stand weit vor, damit das Thier beim Laufe nicht gehindert sei. Den Rücken bedeckte in angemessener Form ein ähnliches Stück. Diese Theile waren gefüttert mit Zeugen, wie die Rüstung für den Mann, das hier aber in Fransen hervorhing. Die Verzierungen auf den Platten waren getrieben oder eingravirt, seltner von edlen Metallen eingelegt. Die Rüstungen sind meistens blank polirt; bei Trauer kommen indess schwarz gefirnisste und mit schwarzem Sammet besetzte vor. Die Reiter sitzen hier auf kleinen Sätteln, die vorn etwas vorstehen und mässige Schilde bieten, welche bei Turnieren sich bedeutend erweiterten. Statt der Helme tragen sie breitrandige, mit vielen Federn besetzte Baretts. Ueberhaupt haben wir hier mehr eine Parade- als eine Kriegsrüstung, die jedoch im Wesentlichen nicht abwich.




1527

Die Helme des 15. und 16. Jahrhunderts.

König Heinrich II. von Frankreich kam bekanntlich durch einen Lanzensplitter um, der bei einem Turniere ihm in's Auge gerannt wurde. Aehnliche Erfahrungen mochten es sein, die schon frühe darauf hinwiesen, dass bei der ursprünglichen Form des Turnierhelmes die Oeffnung vor den Augen noch zu viel Spielraum für gefährliche Verwundungen lasse. Man musste auf eine Auskunft sinnen, die den gehörigen Zugang des Lichtes mit grösserer Sicherheit für das Gesicht vereinigte. So verwandelte sich der einfache *Sturzhelm* durch die Formen, wie Fig. 1 und 2 sie aufweisen, in den *Stechhelm* unter Nr. 3. Durch denselben konnte man bei geringer Neigung des Kopfes den andringenden Gegner hinreichend in's Auge fassen, während dieses bei Erhebung desselben im entscheidenden Augenblicke vor jedem Lanzenstosse gesichert war. Die vortretende Spitze des Helmes und die abschüssigen Seiten boten zugleich den Vortheil, dass die Wucht des Stosses, wenn sie den Kopf traf, mehr konnte abgeleitet werden, als sie durch Stärke des Nackens zu brechen war. — Neben dem Stechhelm war aber auch schon früh die sogenannte *Kesselhaube* in Gebrauch, wie wir sie unter Nr. 4—6 abgebildet sehen. Dieselbe bestand aus einem runden Hute, der unmittelbar den Kopf bedeckte, mit einem anfänglich unbeweglichen Visire vor der Stirn und einer verlängerten Bedeckung des Nackens. Dazu gehörte, zur Deckung der unteren Gesichtstheile, die sogenannte *Barthaube*, welche am unteren Rande auf dem Brustharnische festgeschraubt und durch Riemen oder Schienen im Nacken noch mehr befestigt wurde. Sie reichte gewöhnlich bis über den Mund hinauf, so weit, dass sie mit dem unteren Rande der Kesselhaube, wenn diese zur Bedeckung des ganzen Gesichtes herabgezogen war, eine Linie bildete.

In der Schlacht, wo die Schläge mehr von oben und von der Seite fielen, genügte zum Widerstande die besonders auf dem Scheitel aus starkem Eisen bestehende und wohlgepolsterte Kesselhaube. Im Turniere ward gegen den Lanzenstoss das Gesicht wohl noch mit einem Schilde bedeckt, der oft auch über den linken Arm und die Brust des Reiters bis zum Nacken des Pferdes herabreichte (Fig. 8). Dieser Schild, gewöhnlich *Tartsche* genannt, war nach den verschiedenen Arten des Rennens von verschiedener Beschaffenheit; in gewissen Fällen bestand er aus dickem, mit Leder überzogenen Holze und wurde über einem eisernen Gerüste (Fig. 7) vor Brust und Gesicht des Streitenden festgeschraubt.

Die Abbildung unter Nr. 4 ist nach einem Grabmale des *Lorenz von Eberstein*, † 1480; Nr. 5 nach dem Grabsteine des *Pankraz Hoholtinger zu Kolenbach*, † 1465, in *Pilsting*; Nr. 6 nach dem eines Herrn *von Abensberg*, † 1469, gezeichnet. Nr. 7 und 8 sind dem mehr erwähnten *Triumphzuge des Kaiser Maximilian* von *H. Burgkmair*, welches Werk eine wahre Fundgrube für die Bekleidungs- und Bewaffnungsgeschichte jener Zeit ist, entnommen.




1
2
3
4
5
6
7
8

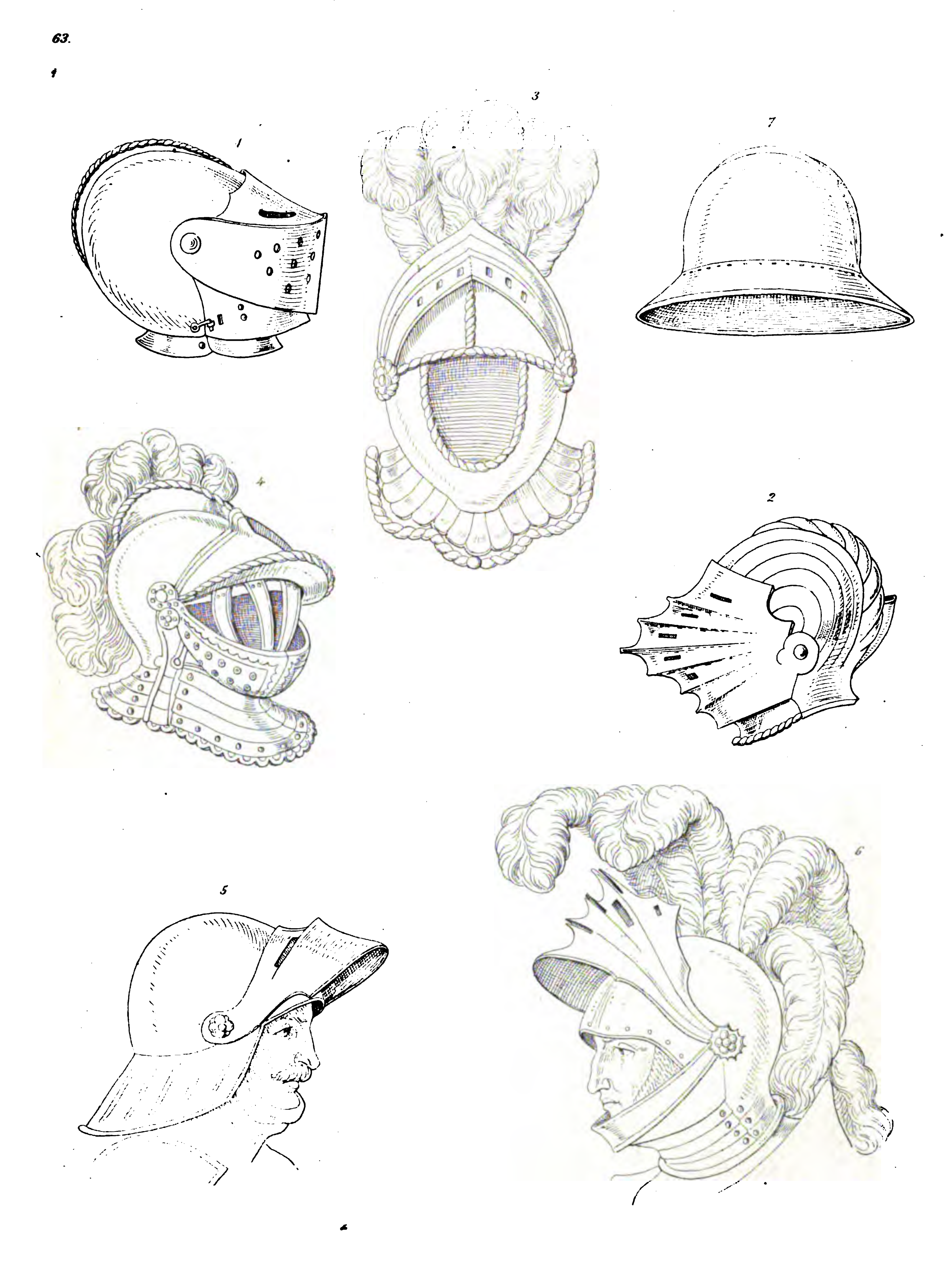
Die Helme des 15. und 16. Jahrhunderts.

Fortsetzung.

Schon im 15. Jahrhundert kamen die Helme auf, welche Kopf- und Kinnbedeckung mit einander vereinigten und durch ein bewegliches Visir schlossen. Von den Burgundischen Kriegen, in denen sie zuerst getragen wurden, erhielten sie die Benennung „*Bourguignon*." Ihre Gestaltung im Aeusseren ist die mannigfaltigste, dem Hange der Zeit gemäss oft in phantastischer Weise Thier- und Menschengesichter nachahmend; die Waffenschmiedekunst feiert gewöhnlich in ihnen ihre höchsten Triumphe. Die innere Einrichtung derselben ist durchgehends folgende: Stirn, Haupt und Nacken bedeckt *ein*, sich eng an diese Theile anschliessendes Stück, über dessen Scheitel zu grösserer Festigkeit ein erhaben aufstehender, meistens mit besonderer Kunst gearbeiteter Kamm läuft. Hinten befindet sich eine Röhre zum Einstecken des Helmschmuckes. Etwa in der Gegend der Schläfe sind die Befestigungspunkte für das Visir, welches emporgehoben, soweit die Reibung das Niederfallen nicht hindert, von einem Drahte getragen wird, der an der einen Seite des Kinnstückes befestigt ist und in ein Häkchen oder eine Spalte des Visires passt. Um den Kopf durch die enge Umhüllung des Halses (Halsberge) zu bringen, wird das vordere Stück, welches Kinn und Kehle bedeckt und ebenfalls beweglich angebracht ist, aufgehoben, und, wenn der Helm so aufgesetzt ist, wieder mit dem Nackenstücke verbunden, zu welchem Zwecke ebenfalls Häkchen und Oehre angebracht sind. In Fig. 1 und 2 haben wir diesen Helm in einfachster Gestaltung; Fig. 3 zeigt denselben in vorderer Ansicht; Fig. 4 hat das Gitter, welches bei aufgeschlagenem Visire das Gesicht gegen Schläge schützte. So vergitterte Helme sind gewöhnlich ganz ohne Visir und wurden gebraucht, wo nicht mit der Lanze, sondern nur mit dem Schwerte oder der Keule gestritten ward. Uebrigens bediente man sich der Bourguignons im Kampfe, wie im Turniere. — Der Helm unter Nr. 4 ist einer alten, im german. Museum befindlichen Handzeichnung entnommen, welche verschiedene Helme von berühmten Männern des 16. Jahrhunderts, besonders von Italienern, darstellt. Der hier abgebildete hat die handschriftliche Ueberschrift: „*Ferdinan. Toledo dns Albanus.*"

Neben diesem vollständigen Helme erhielt sich jedoch auch noch im 16. Jahrhundert die Kesselhaube, welche nun ein bewegliches Visir erhielt, und deren Barthaube man so weit vorspringen liess, dass sie mit dem geschlossenen Visire das Gesicht völlig wie ersterer bedeckte. Man liess aber auch bei leichterer Bewaffnung wohl ganz die Barthaube weg und hüllte Kinn und Hals in einen leichteren Stoff, wie Zeug oder Leder (Fig. 5). Dasselbe geschah gewöhnlich auch beim Tragen einer andern Kopfbedeckung, des sogenannten *Sturmhutes* (Fig. 7), bei dem jedoch auch erstere sich angewandt findet. — Der Helmschmuck besteht im 16. Jahrhundert fast ausschliesslich aus einem Busche von Straussenfedern, welche in reicher Fülle vorn über wallten und hinten tief hinabflossen. Man war zu dieser übergegangen, nachdem die Helmzierden der früheren Zeit, welche ursprünglich an die Wappenbilder sich anschlossen und mit diesen gleiche Bedeutung hatten, durch allerlei phantastische Elemente verunreinigt und in ihrer Pracht zum Uebermaasse ausgeartet waren.




63.
1
3
7
4
2
5
6

Die Schwerter des 15. und 16. Jahrhunderts.

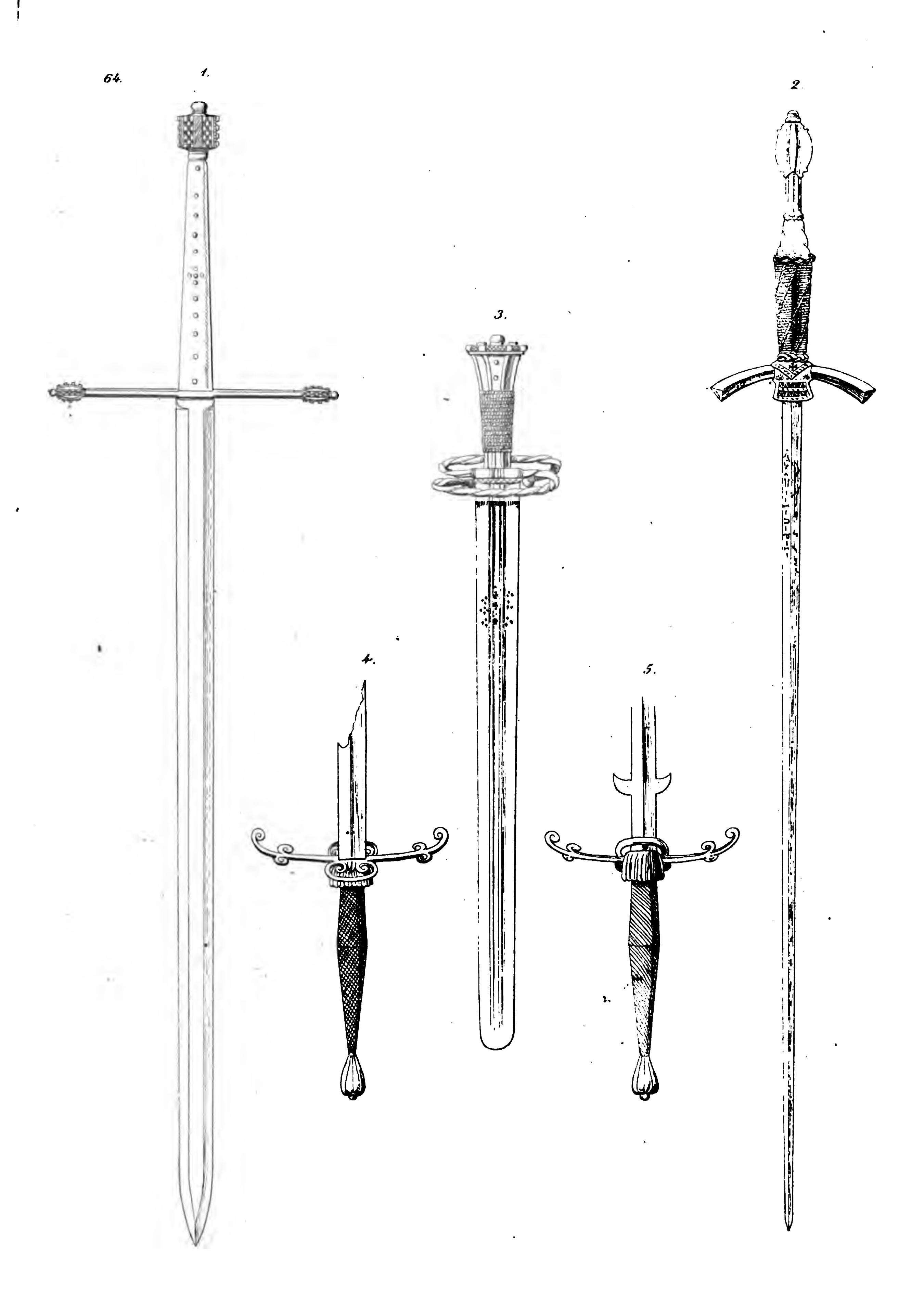
In der Periode des ausgehenden Mittelalters erreichten die Schwerter, wie so manches andere Stück kriegerischen und friedlichen Gebrauches, den höchsten Grad der Ausbildung. Im erstgenannten Zeitraum schliesst diese Waffe sich in ihrer Entwicklung unmittelbar an die frühere an; der gerade Kreuzgriff bleibt das ganze 15. Jahrhundert hindurch vorherrschend, zwar grösser und schmuckreicher, als in den vorhergehenden Zeiten. Auch die Klinge verlängert sich. Man beginnt aber jetzt mit mehr Absicht, den Gebrauch der immer schwerer werdenden Waffe durch zweckmässige Ausgleichung ihrer Verhältnisse zu erleichtern. Mit dem Wachsen der Klinge stieg auch der Griff in die Höhe und vornehmlich suchte man durch einen schweren Eisenknauf an der Spitze desselben das Gleichgewicht herzustellen. Im Laufe des Jahrhunderts kamen die sogen. *Zweihänder* auf, welche sich bald zu einer eignen Waffenart ausbildeten und besondere Uebungen zu ihrem Gebrauch hervorriefen. — Im 16. Jahrhundert stieg die Grösse der Schwerter noch immer und die Zweihänder wuchsen bis über Manneslänge. Vorzügliche Aufmerksamkeit wandte man nun auch auf den Schmuck der Waffe und namentlich der Griff ward ganz umgestaltet. Die gerade Parirstange nahm Schwingungen an und vereinte sich zur Mehrung des Schutzes mit anderen, verschiedenfach gewundenen Bügeln, aus denen endlich der bekannte Korb entstand, der die ganze Hand bedeckt. Die Klinge nahm oft eine geschwungene, schlangenförmige Gestalt an, was die sogen. *Flammberge* hervorbrachte. An den Klingen der grösseren Schwerter, namentlich der Zweihänder, befand sich oft, etwa eine Hand breit bis eine Spanne lang unter der Querstange, an beiden Seiten ein zahnartiger Vorsprung, der zur Abwehr des an der Klinge hinabgleitenden Schlages diente. Der Raum zwischen der Parirstange und den beiden Zähnen war gewöhnlich mit Leder umwunden, weil die Führung dieser Waffe es mit sich brachte, dass man, während die eine Hand am Knopfe ruhte, mit der anderen näher an den Schwerpunkt rücken musste. Die Zweihänder wurden meistens entblösst auf den Schultern getragen und neben ihnen an der Seite ein kürzeres Schwert. So sehen wir es häufig auf Abbildungen, auch bei Landsknechten, denen sonst nur das kurze Schwert zukam. Zweihänder vertraute man nur den stärksten und kühnsten Leuten, vorzüglich in der Nähe der Fahne an, wo es galt, mit einer Waffe gegen Viele zu kämpfen und mit gewaltigen Streichen den Platz zu säubern.

Säbelförmige Schwerter, im Alterthum jedoch mehr Messer genannt, kommen schon früh vor, jedoch am meisten in den Händen der Henker. Ein solches findet sich jedoch auch auf dem Grabsteine eines Grafen von *Oettingen* im Kloster *Kirchheim* unweit *Nördlingen* aus dem 14. Jahrhundert.

Mit dem 17. Jahrhundert verschwinden die grösseren Schwerter gänzlich.

Die drei oberen von uns abgebildeten Schwerter befinden sich in der Sammlung des german. Museums. Das erste hat an Griff und Parirstange Knäufe von geschnittenem Eisen; der Griff selbst ist mit braunem Leder überzogen und mit eisernen Nägeln beschlagen. Das mittlere ist das kurze Schwert eines Landsknechts, in der Mitte des Griffes mit Messingdraht umwunden, auf der Klinge mit dem Zeichen I. h. s, dem man wunderthätige Kraft zuschrieb, versehen. Das dritte ist ein sogen. *Panzerstecher*, bestimmt, zwischen die Fugen des Panzers durchzustechen. Der aus Eisen geschnittene Griff desselben ist zur unteren Hälfte mit Messingdraht umwunden und hat ein verziertes Schutzleder. Auf der Klinge sind die Zeichen I.N.R.I und die Jahreszahl 1547 mit Gold eingelegt. Darunter sind zwei Griffe von Zweihändern abgebildet, die früher sich im Schloss *Aufsess* befanden.

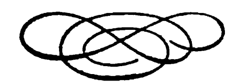


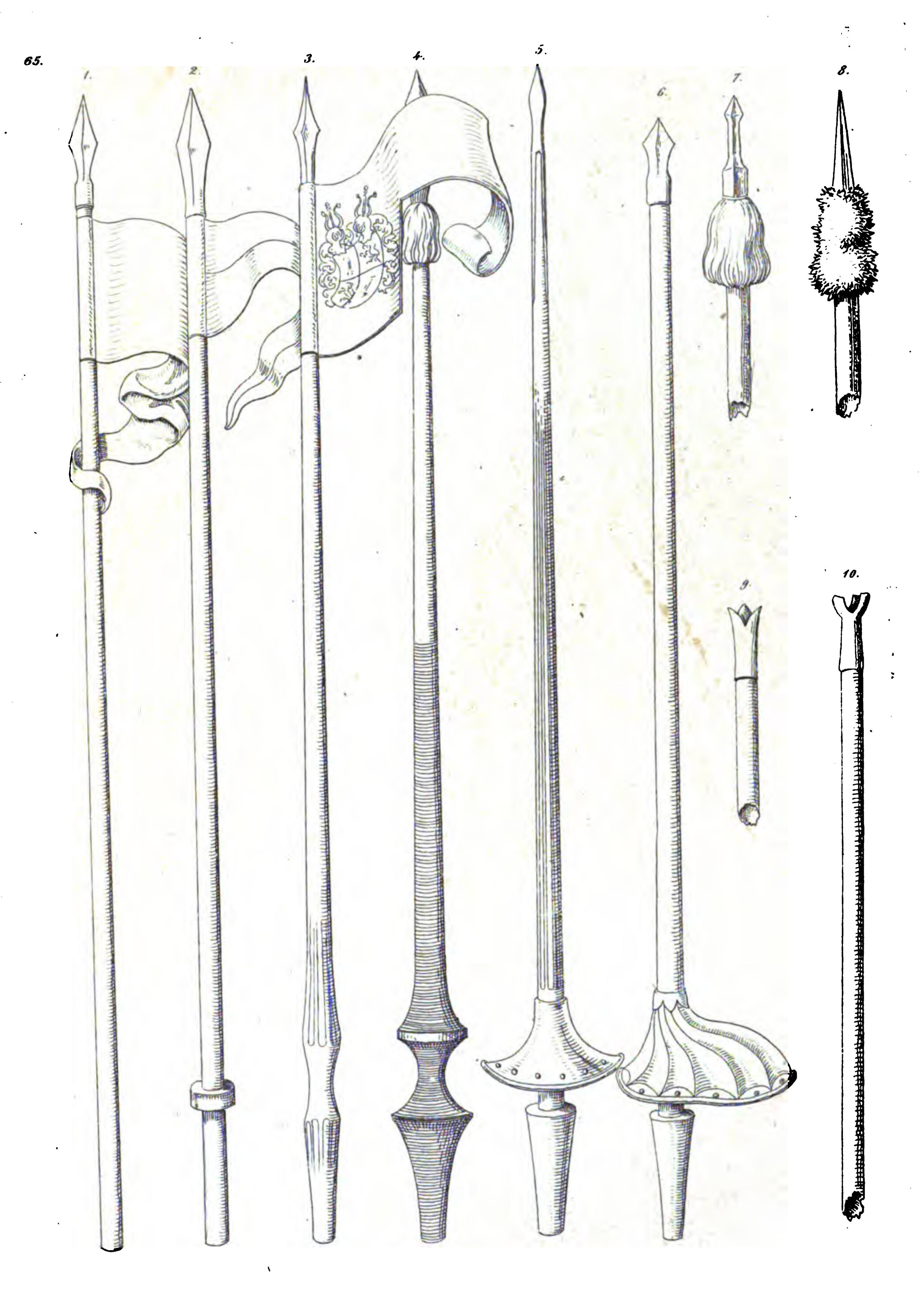

64.
1.
2.
3.
4.
5.

Lanzen vom 15. und 16. Jahrhundert.

Die Lanze gelangte wie so manches andere Waffenstück im 15. Jahrhundert zu ihrer vollen Entwicklung und auch sie schied sich je nach ihrer Bestimmung für die Schlacht oder für das Turnier in verschiedene Formen. Die Lanze für den ersteren Zweck behielt mehr die einfache speerartige Gestalt der früheren Zeit und blieb länger mit dem Fähnlein geschmückt (s. Fig. 1 der Abbildung). Doch verlor diese Waffe für den Ritter allmälig an Bedeutung und trat hinter Schwert und Streitaxt zurück. In höherer Geltung verblieb aber die Turnierlanze, die man schon früh für den zweckmässigsten Gebrauch und die verschiedenen Arten des Turnieres umzuwandeln begann. Ihre Hauptveränderungen gingen an der Spitze und der Stelle des Schaftes vor, wo man sie mit der Hand erfasste. Was zunächst die letztere betrifft, so suchte man der Hand an der Lanze mehr Festigkeit zu geben und das Gleiten zu verhindern. Man erreichte diesen Zweck, indem man anfänglich einen scheibenförmigen Vorsprung anbrachte, wie Fig. 2 ihn zeigt. Zierlicher gestaltete sich diese Vorrichtung, indem man zu beiden Seiten der Hand mässige Erhöhungen und so für jene eine Vertiefung anordnete (s. Fig. 3). Beide Formen kommen schon gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts vor. Die Erhöhung vor und hinter der Hand dehnte sich mehr und mehr aus und bot so zugleich eine Schutzwehr für jene (s. Fig. 4), indem sie wie hinter einem Schilde versteckt lag. Als die Dicke des Holzes nicht mehr ausreichte, legte man eiserne Schilde (Brechschilde, garde-bras genannt) um den Schaft, welche Fig. 5 in einfachster Gestalt, Fig. 6 in der Grösse und Entwicklung zeigt, wie sie oft den ganzen Oberarm mitschützten (vergl. Ritter in Turnierrüstung v. 1512). Die Spitze der Lanze war entweder spitzig und scharf für das Scharfrennen (s. Fig. 1—5), oder stumpf (s. Fig. 6 u. 7), oder mit dem sogenannten Krönlein besetzt (s. Fig. 9 u. 10) für verschiedene Arten von Turnieren, deren Charakter und Benennung jedoch von anderen Rüstungsstücken, hauptsächlich von den Schilden abhängig waren. Die Fähnlein, welche ursprünglich die Lanzen geschmückt hatten, mochten sich im Gebrauche als hinderlich erweisen und kamen im Laufe des 15. Jahrhunderts mehr und mehr ab. Man verzierte die Lanzenspitze dafür wohl mit einer Quaste (s. Fig. 4 u. 7), umwickelte sie nicht selten auch mit einem Stück Pelz (s. Fig. 8), oder liess sie ganz ohne Schmuck (s. Fig. 5).

Die erste der abgebildeten Lanzen ist dem Grabsteine des Landgrafen Ludwig I. von Thüringen entnommen, der, lange nach dessen Tode gesetzt, zu Reinhardsbrunn sich befindet. Nr. 2 ist vom Grabmale des Georg von Frauenberg († 1433) zu Kloster Garsch; Nr. 3 von dem berühmten Denkmale des Grafen Otto von Henneberg († 1502), in Bronceguss ausgeführt von Peter Vischer zu Römhild. Nr. 4, 7 u. 8 finden sich auf einer alten color. Zeichnung im german. Museum, welche verschiedene Waffen aus einem Rüsthause in Abbildung giebt. Nr. 5 ist nach einem Originale im germanischen Museum, Nr. 6 und 9 aus Marq. Walthers Turnierbuch, einer Handschrift mit umfangreichen Malereien vom 15. Jahrhundert auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München, endlich Nr. 10 aus dem Triumphzuge K. Maximilians I. von H. Burgkmair



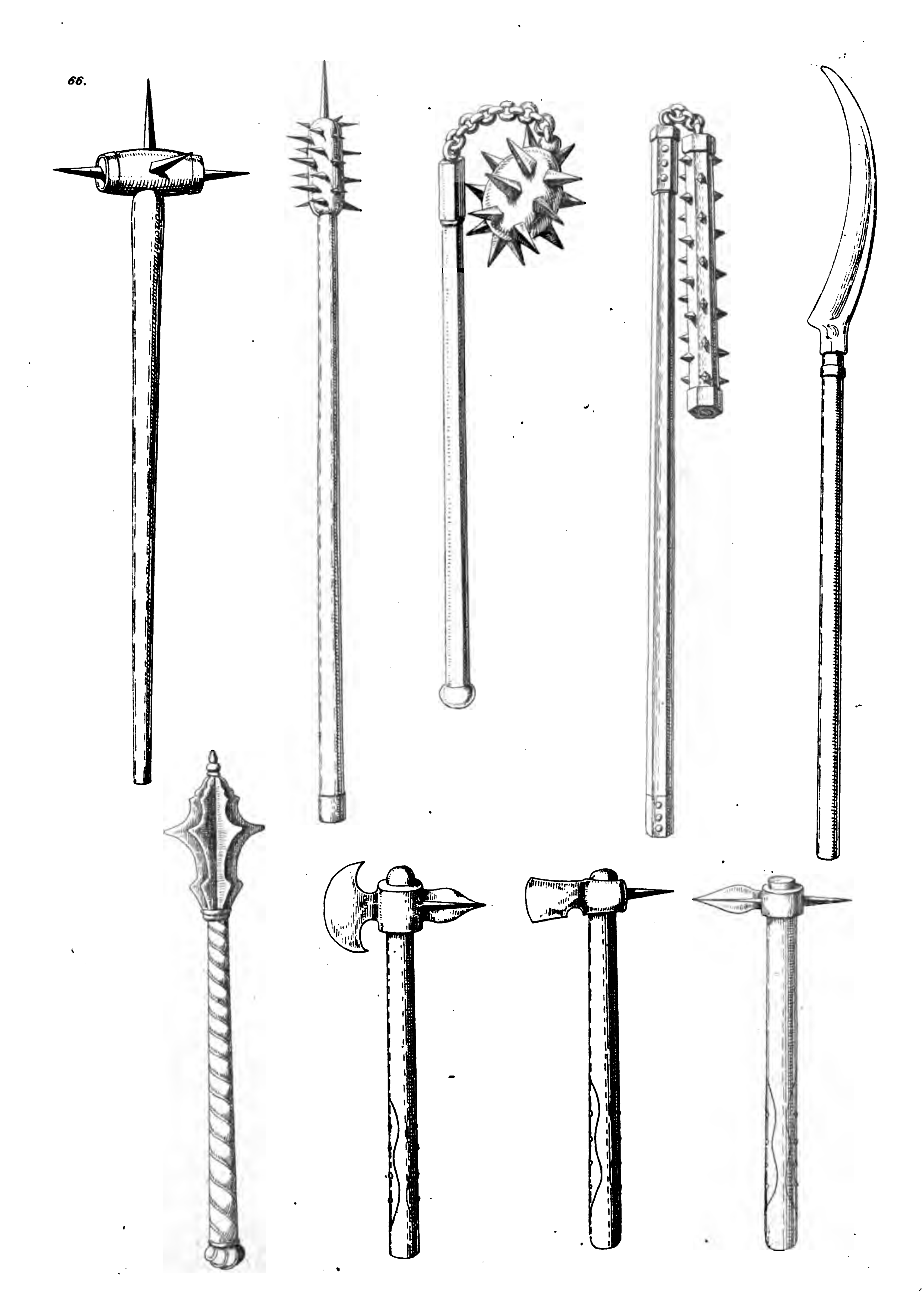

65.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Waffen vom 15. und 16. Jahrhundert.

Zur Ergänzung der Bewaffnung geben wir noch eine Tafel mit Stücken verschiedener Art, wie wir sie vom 15. Jahrhundert an bis zu den Zeiten der Uniformirung des Kriegers sowohl in den Händen des Volkes, wie des Ritters finden. Die obere Reihe stellt Waffen dar, wie sie in den Hussiten- und Bauernkriegen eine Hauptrolle spielten, die sogen. Morgensterne, Flegel und Sensen, die untere die mehr ritterlichen Streitkolben, Streithämmer und Aexte. Jene führten noch bis zu den Zeiten des dreissigjährigen Krieges, wo sie verschwanden, Benennungen, die auf die erstgenannten Kriege hinweisen, in denen diese furchtbaren Waffen, wenn auch nicht ihren Ursprung nahmen, doch zuerst in epochemachender Weise gebraucht wurden. Solche Benennungen sind: Zischkaischer Streitkolben, für die dritte Figur der Abbildung, Iglauischer Ohrlöffel, für die beiden ersten, u. a. Der Streitkolben, wie die erste Figur der unteren Reihe ihn zeigt, diente weniger in der Schlacht, als vielmehr in einer gewissen Gattung des Turniers, worin es galt, dem Gegner die Helmzier abzuschlagen. Auf Leben und Tod ging es aber mit den drei folgenden Waffen, an denen die Schneide zum Spalten der Rüstung, die Spitze zum Durchdringen der Fugen bestimmt waren.

Die Waffen der oberen Reihe, sämmtlich etwas über Manneslänge, sind im germanischen Museum entweder im Originale oder in alter Abbildung vorhanden; der untere Streitkolben, von verzinntem Eisen, 1' 11'' lang, befindet sich in der frhrl. von Löffelholzischen Sammlung zu Nürnberg; die drei folgenden Aexte und Hämmer sind einer alten colorirten Handzeichnung im genannten Museum entnommen, welche verschiedenartige Waffen aus einem Zeughause darstellt.




66.

Zwei schlafende Kriegsknechte.

Nach Albrecht Dürer.

Die Gruppe dieser beiden kraftvollen Gestalten ist einer Auferstehung Christi, dem 12. Blatte aus der grossen Holzschnittpassion des genannten Meisters entnommen, wo sie im Vordergrunde als Wächter vor dem versiegelten Grabe schlafen. Was ihr Kostüm betrifft, so sind sie freilich nicht als historisch treue Muster jener Zeit aufzuführen, doch athmen — wir möchten hier sagen, schnarchen sie so getreu den Charakter der Kriegsleute jener Zeit, dass wir keinen Anstand genommen haben, sie unter obigem Titel in unser Werk aufzunehmen. — Der Künstler beabsichtigte, in diesen beiden Figuren ein Paar morgenländische Krieger darzustellen; da ihm aber die Kenntniss des historisch wahren Kostüms abging, welches er gebraucht hätte, half er sich so gut wie möglich mit eigenen Erfindungen, früheren Erinnerungen und treuen Nachbildungen aus seiner Zeit. Schwerlich mögen gemeine Krieger vom Anfang des 16. Jahrhunderts, welchem diese Darstellung angehört, so vollständige Panzerhemde getragen haben, wie wir hier abgebildet finden. Der Plattenharnisch auf der Brust des rechts schlafenden Wächters dürfte als reine Erfindung zu betrachten sein; der Bogen im Arme des links ruhenden ist ebenfalls unhistorisch. Ein Schnurbart mit sonst glatt geschorenen Wangen und Kinn kommt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch selten vor. Dahin gehört aber ganz der mit Bärenfell besetzte Köcher, welcher mit holzbefiederten Pfeilen gefüllt ist, wie sie damals auf den Armbrüsten gebraucht wurden. Den gemeinen Mann jener Zeit bezeichnen auch die Schuhe des Einen und die Stiefeln des Anderen; beide waren aus starkem Leder roh zusammengefügt; letztere hatten von der kleinen Zehe an einen Schlitz, welcher unter dem Enkelknochen durch eine Schnalle geschlossen wurde. Zwischen Beiden bemerken wir das kurze, breite Schwert, wie es noch in späterer Zeit von den Landsknechten getragen wurde.



Landsknecht

aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Bei aller bunten, phantastischen Manigfaltigkeit der Trachten im 15. Jahrhundert ist doch der durchgehende Charakterzug der Enge, wenigstens aller der Kleidungsstücke, welche zunächst dem Körper anliegen, nicht zu verkennen. Er entspricht der Erstarrung mittelalterlicher Ideen und Institute, aus denen der lebendige, fortbildende Geist gewichen ist. Aus dem Einen wie dem Andern suchen sich die abendländischen Völker auf der Grenzscheide des Jahrhunderts zu befreien; es regt sich der neue Geist, der in der Reformation zum Durchbruch kam, und sucht die mittelalterlichen Formen, die für ihn zu Fesseln geworden sind, abzustreifen. — Es ist bekannt, wie in der Kriegsgeschichte die Landsknechte die Träger der neuen Richtung sind. Der Charakter der Schlachten wird ein anderer. Bisher waren es die *adlichen* Ritter und Reiter gewesen, welche, schwer geharnischt, zu Pferde mit der Lanze die Entscheidung gegeben hatten. Jetzt müssen sie die Palme dem *bürgerlichen* Fussvolk überlassen, vor dessen dichtgeschlossenen undurchdringlichen Massen die Einzelkämpfe und Heldenthaten des Ritters aufhören. Die Geschichte geht auch hierin auf den dritten Stand über. — Aber auch in der Geschichte der Trachten sind es bald die Landsknechte, welche den Ton angeben. Es ist, als ob diesen unruhigen, abenteuernden Gesellen, in deren Leben und Instituten sich der Hang zur Freiheit, zu einem bewegten, ungezwungenen Leben am schärfsten ausspricht, zuerst das Gefühl der lästigen Enge gekommen und unerträglich geworden sei. Da eine neue Tracht aber, welche die alte ersetzen kann, nicht in plötzlichem Umschwunge gefunden wird, so machten sie es sich auch in allmäligem Fortschritte bequem. Wo ihnen die Enge zu lästig wurde, und das war zunächst an den Gelenken, an Ellenbogen, Knieen und Schultern, da schlitzten sie den Stoff auf und schafften so sich luftige Erweiterung. Allein dem blossen Bedürfniss abzuhelfen genügte bald nicht mehr. Bei dem mühseligen Dasein eines Landsknechts, den steten Gefahren, denen er ausgesetzt war, entwickelte sich der Hang zum raschen Lebensgenuss und die Freude am äussern Schein, gepaart mit einer gewissen renomistischen Phantasterei, der steten Folge eines abenteuernden Lebens. So verbreitete er die Schlitze bald über alle Kleidungsstücke an allen Theilen des Körpers, einerlei, ob ein Grund zur Bequemlichkeit vorhanden war oder nicht, und unterlegte die Oeffnungen mit andersfarbigem Stoffe. Auf Symmetrie und Regelmässigkeit kam es wenig dabei an; im Gegentheil, man suchte sie absichtlich zu zerstören, indem man eine schon im 15. Jahrhundert gebräuchliche Sitte eifrig aufnahm und theils die Farben bunt über den Körper zerstreute, oder sie über Kreuz vertheilte, dass z. B. der rechte Arm und das linke Bein von gleicher Farbe waren, sowie der linke Arm und das rechte Bein, während die Schlitze umgekehrt die Farben zeigten, und selbst auf Barett und Schuhe sich diese Kreuzung erstreckte, theils indem man in manigfachen Richtungen schlitzte oder kleinere Stücke andersfarbigen Zeuges, in allerlei Figuren zugeschnitten, aufnähte.

Dieser ausgebildeten Landsknechtstracht entspricht unser Fahnenträger, welcher in einem alten Druckwerke mit Holzschnitten von *Jacob Kerver: „Wappen des heiligen römischen Reichs teutscher Nation, Frankfurt 1545“*, das Banner von Ulm erhebt. Es ist die mächtige Fahne der Landsknechte, welche so gross war, dass sich ein Mann völlig hineinwickeln konnte. Die Tracht gehört noch ganz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Das Barett, welches gewöhnlich auf einer Haarhaube, *Calotte* genannt, befestigt war, ist zerschnitten und mit der grossen Feder geziert; die kurze Jacke mit weiten Aermeln ist vielfach geschlitzt und das Beinkleid links zerschnitten und rechts benäht. Die niedrigen Schuhe zeigen die breite Spitze, welche mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts rasch an die Stelle der Schnabelschuhe getreten war. Das kurze breite Schwert ist hier vielleicht nur, wie der Dolch zur Rechten, durch die gewaltsame Bewegung in die Höhe geworfen, war aber gewöhnlich ähnlich gegürtet.





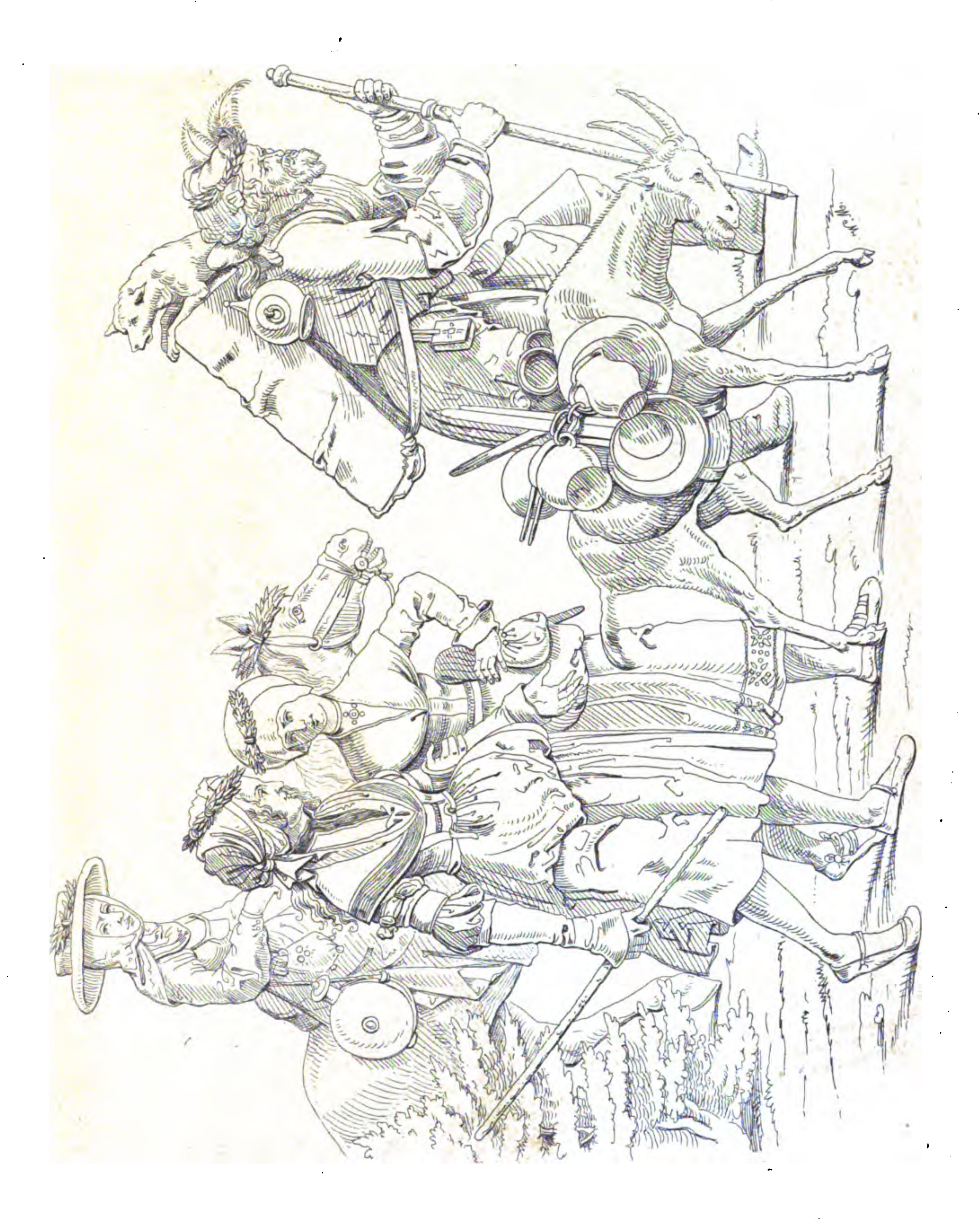
Trossztig

vom

Anfange des sechszehnten Jahrhunderts.

Nachdem in dem genannten Triumphzuge des Kaisers Maximilian die Vertreter der verschiedenen Jagd-, Kriegs- und Turnierarten, sogar der vom Kaiser geführten Kriege u. a. vorangeschritten sind, folgt endlich der Tross, der zu den vorhergehenden prächtigen Aufzügen im ergötzlichsten Gegensatze steht. Während für die früheren Darstellungen dem Künstler stets die genauesten, oft von geringer Kenntniss der künstlerischen Bedürfnisse zeugenden Anweisungen gegeben waren, bestimmt der Kaiser für diesen Theil des Zuges nur: *„Darnach solle der tross (von allerlai gesindl und Manier) zu Ross vnd fuess vnder ain annder gestelt werden, wie tross recht ist, vnd alle das loblrennzl aufhaben.“* — Diese ihm gelassene grössere Freiheit benutzt dann der Künstler, auf fünf Blättern sich in aller Laune zu ergehen und im buntesten Zuge, den er ausserdem, was früher nicht geschehen, in eine Landschaft stellt, die lebenvollsten, charakteristischsten Gruppen an einander zu reihen. Wir geben als Beleg für das Ganze eine Gruppe vom 2. Blatte. — Der *Tross* des 16. und 17. Jahrhunderts war nicht ganz dasselbe, was wir in unserer Zeit unter *Train* verstehen. Manches, was wir zu diesem rechnen, umfasste jener nicht und enthielt manche Bestandtheile, die bei uns vom regelmässigen Militärwesen ausgeschlossen sind. Der Tross führte eine eigene Fahne und hatte seinen besonderen Anführer, gewöhnlich Hurenwaibel genannt, wozu man einen alten, erfahrenen Kriegsmann wählte. Dessen Hauptaufgabe war, auf dem Zuge, wo er voranschritt, den Haufen zusammen- und von dem regelmässigen Truppenzuge in gehöriger Entfernung zu halten. Hinter dem Tross folgte noch eine besondere Nachhut. Ein altes Lager musste derselbe zuletzt verlassen und in ein neues zuletzt einziehen, damit er nicht vor Ankunft der anderen Truppen aufräume. *Jobst Amman*, in seinen Zeichnungen zu *Fronsbergers* Kriegsbuche, bildet als Trossführer eine so martialische Gestalt ab, dass, wenn wir vom Haupte auf die Glieder schliessen, einiges Grauen vor der ganzen Gestalt uns beschleicht.





Scene aus einem Landsknechtslager.

Sechszehntes Jahrhundert.

Die nebenstehende Abbildung, im lithographirten Facsimile wiedergegeben, ist ein Theil eines grossen Holzschnittes von einem ungenannten Meister, vielleicht dem *Hans Sebald Beham*, welcher in mehreren zusammengehörigen Blättern die Belagerung eines befestigten Ortes darstellt. Das Ganze giebt ein interessantes und unterrichtendes Bild solcher Kriegsereignisse und ihrer Anstalten zum Angriff wie zur Vertheidigung. Dem belagerten Ort gegenüber sind Schanzen mit Batterieen aufgeworfen, die Kanoniere stehen bei den Kanonen, hinter ihnen einige Fähnlein Spiessträger und Schützen; dann folgt das grosse Feldherrnzelt, endlich die Zelte der Soldaten und des Trosses. Der letztere Raum zeigt uns ihre Beschäftigung in dienstfreier Zeit, „Suff und Spiel.“ Was leicht und rasch gewonnen ist, gilt wenig und wird ebenso rasch wieder durchgebracht. Die Anstalten dazu, wie unsre Scene zeigt, sind die einfachsten; man lässt aus dem Fass in den Krug laufen und zecht zwischen den Fässern. Als Tisch zum Würfelspiel dient die Trommel; eine solche Scene, die sich über der unsrigen befindet, mussten wir leider des Raumes wegen weglassen. Auch der Kochapparat, bei dem die „Sudlerin“ beschäftigt steht, ist der einfachste und natürlichste. Das Kostüm der Landsknechte, die breiten Schuhe, die Form der Barette u. A. zeigen an, dass ihre Träger noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören, etwa der Zeit um 1530.





Medaillen Kaiser Karl V. und des Kurfürsten Johann Friedrich v. Sachsen.

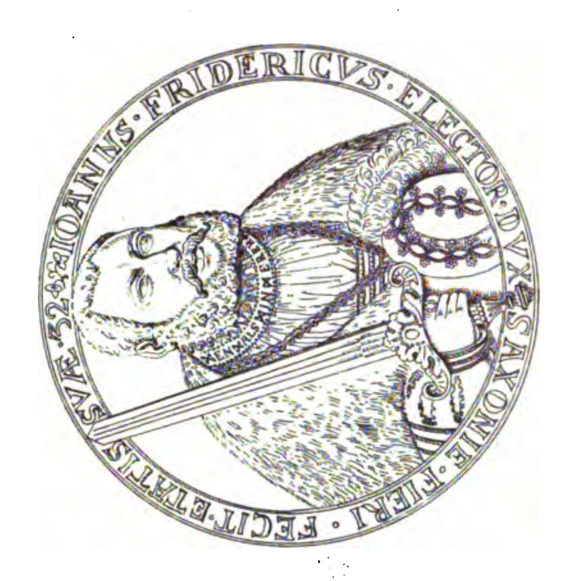
Zu den ausgezeichnetsten Kunstleistungen des 16. Jahrhunderts gehören die Medaillenarbeiten, die sowohl für den Kunstfreund wegen der Trefflichkeit ihrer Ausführung, als auch für den Geschichtsforscher wegen der Menge von Bildnissen berühmter Leute und aus anderen Rücksichten von hohem Interesse sind. — Aus Italien eingeführt fasste diese Kunst um den Anfang des 16. Jahrhunderts auch in Deutschland festen Fuss und bildete sich zu eigenthümlicher Vollendung aus. Vorzüglich waren es die Städte Augsburg und Nürnberg, wo sie gepflegt wurde, und in ersterer Stadt der in *Bolzenthals Geschichte der modernen Medaillen-Arbeit* noch nicht genug gewürdigte *Friedrich Hagenauer*, der diese Art von Plastik mit bewundernswerther Genialität zu behandeln wusste. Von ihm rührt eine grosse Anzahl von Medaillen her, meisten Theils Augsburger Patriziern angehörig, die zum Theil mit seinem, aus einem *F* und *H* verbundenen Monogramm bezeichnet, aber auch, wo dieses nicht der Fall ist, leicht zu erkennen sind. Denn kein anderer Künstler hat es verstanden, seinen Gebilden solch unmittelbares, warmathmendes Leben einzuhauchen, solch' einen frischen, naturwahren Ausdruck ihnen zu verleihen. Kaum aus irgend einem anderen Denkmale erkennen wir so, wie aus den Hagenauer'schen Medaillen, den Charakter jener Zeit: dieses nach allen Seiten hin gleich und maassvoll ausgebildete Dasein und das in sich selbst gesättigte, in gerundem Behagen ruhende Lebensgefühl. — Unter den Augsburgern sind sonst noch *Lorenz Rosenbaum* und *Hans Schwartz*, unter den Nürnbergern *Albrecht Dürer*, *Peter Flötner*, *Wenzel Jamnitzer* u. A. zu nennen, die Vorzügliches in dieser Kunst leisteten. Für den dänischen und preussischen Hof arbeitete der treffliche Meister *Jakob Link;* in Sachsen waren *Hironymus Magdeburger* und *Heinrich Reitz* berühmt. Der letztere war, wie die meisten seiner Kunstgenossen, ein Goldschmied und hatte das Metall so in seiner Gewalt, dass er es fast wie Wachs bearbeitete. Seine Medaillen zeichnen sich durch genaue, sorgfältige Ausführung aus.

In Italien bossirte man die Schaumünzen gewöhnlich aus Wachs und goss sie in Metall nach; in Deutschland schnitt man sie am liebsten aus Buchsbaumholz, goss sie aber auch nach einem Modell aus Blei oder Bronze oder prägte sie mit einem eisernen Stempel. Gold und Silber wurden nicht weniger benützt.

Wir geben in Abbildung ein Paar Medaillen von Kaiser *Karl* V. und dem Churfürsten *Johann Friedrich von Sachsen*, welche beide dem letzgenannten *H. Reitz* angehören. Der Kaiser ist im 37. Lebensjahre dargestellt, mit kleinem, niedrigen Barett, in grossgeblümten damastnen Obergewande. Der Churfürst, im 32. Jahre, trägt den seiner Würde zukommenden Mantel mit breitem Pelzkragen, den perlenbesetzten Churhut und das Schwert des Erzmarschalls des Reichs. — Auf der Rückseite beider Medaillen sind die betreffenden Wappen abgebildet.



71.


IOANNES·FRIDERICVS·ELECTOR·DVX·SAXONIE·FIERI·FECIT·ETATIS·SVÆ·32


CAROLVS·V·DEI·GRATIA·ROMAN·IMPERATOR·SEMPER·AVGVSTVS·REX·HIS·ANNO·SAL·MDXXXVI·ETATIS·SVÆ·XXXVII

Götz von Berlichingen und Sebastian Schärtlin von Burtenbach.

Das Bildniss des *Götz von Berlichingen* ist u. a. auf dessen Grabsteine in der Klosterkirche zu *Schönthal** erhalten, von dem auch wir den oberen Theil der daselbst knieenden geharnischten Figur geben. Wir erkennen in diesen etwas breiten, doch nicht plumpen Gesichtszügen, dem treuherzigen, offenen Ausdrucke sogleich den Charakter des Mannes wieder, wie er in der Geschichte und namentlich in der von ihm selbst verfassten Lebensbeschreibung uns entgegentritt Die Geschichte *Götzens* ist so bekannt, dass hier am Platze die kürzesten Umrisse genügen werden. — Er verschweigt in seiner Lebensgeschichte die Zeit seiner Geburt: doch muss diese um das Jahr 1481 fallen. Die Knappenjahre verlebte er zu *Ansbach* unter seinem Vetter *Konrad von Berlichingen*, am Hofe des Markgrafen *Friedrich* IV., machte unter diesem die Feldzüge des Kaiser Maximilian nach Frankreich und gegen die Schweizer mit und fand, wie unrühmlich diese auch für den Kaiser ausfielen, doch Gelegenheit, sich hervorzuthun. Die Sporen verdiente er aber erst in der Schlacht des Markgrafen *Casimir* gegen die Bürger von Nürnberg vor den Thoren dieser Stadt im Jahre 1502, in welcher jener einen bedeutenden Sieg davon trug. Eine vollständige Aufzählung der weiteren Erlebnisse *Götzens*, seiner bunten Fehden und Abentheuer würde uns zu weit führen. Wir bemerken nur, dass er nicht, wie Göthe es darstellt, ein rasches und gewaltsames Ende, sondern in ruhigem Alter noch Musse fand, das Schwert mit der Feder zu vertauschen. Er starb 1562 auf seinem Schlosse *Hornberg*.

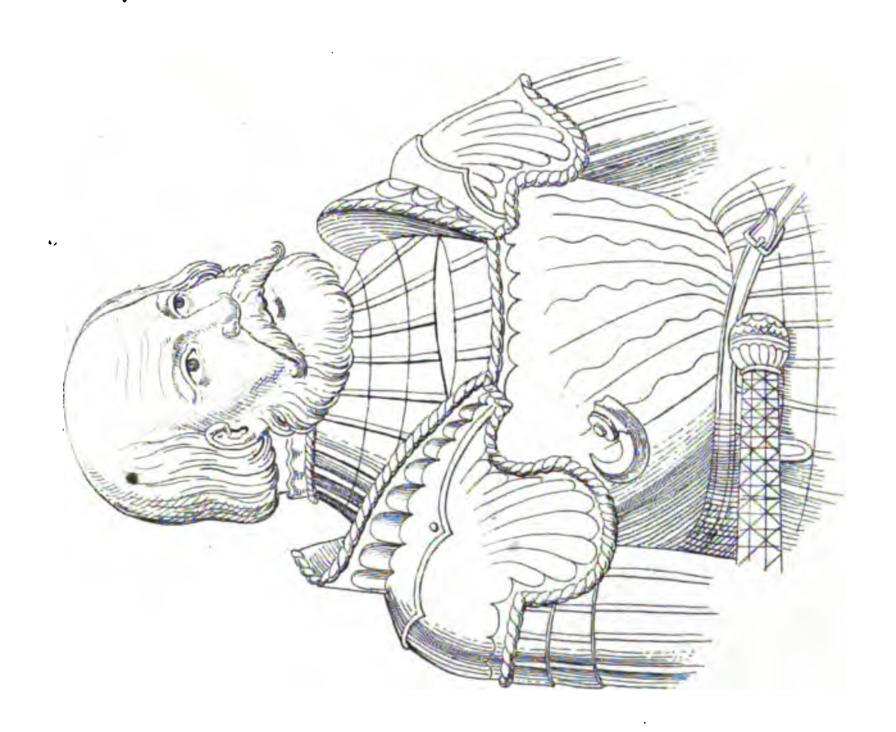
Für das Bildniss des *Sebastian Schärtlin von Burtenbach* liegt eine gleichzeitige Medaille und ein Kupferstich von *Peter Aubry* vor, welcher aber wahrscheinlich, wie Aehnliches im 17. Jahrhundert häufig geschah, nach der ersteren gefertigt worden. Beide stimmen auf's Genauste überein. — *Sebastian* ward im Jahre 1495 zu *Schorndorf* im Württembergischen aus der nicht adeligen, doch angesehenen Familie *Schärtlin* geboren. Er studirte anfänglich und erwarb 1515 zu *Tübingen* die Magisterwürde, ging jedoch bald in kaiserliche Kriegsdienste und kämpfte abwechselnd, auch bald unter verschiedenen Herren, in den Niederlanden, Italien, Frankreich, Ungarn und Deutschland. Am bekanntesten ist er geworden als Feldhauptmann der süddeutschen protestantischen Städte in dem Religionskriege gegen Kaiser *Karl* V., in welchem er entschieden als der tüchtigste Führer sich kund gab, doch betrieb er den Krieg mehr als Handwerk und Erwerbsquelle; trug auch so gute Beute davon, dass er sich die Herrschaft *Burtenbach* erkaufen konnte. Doch hatte er sich des Kaisers Hass so sehr zugezogen, dass er bei dessen Friedensabschluss mit den Städten von diesem ausgeschlossen und genöthigt wurde, sein Besitzthum aufzugeben. Er ward sogar, als er nach Frankreich ging und dort von neuem Kriegsdienste nahm, in die Acht erklärt und erst nach vieljährigem Harren wieder zu Gnaden angenommen. Schon früher war er während der Vertheidigung der Stadt *Pavia*, wo er sich auszeichnete, zum Ritter geschlagen; nun ward er noch in den Adelstand erhoben. Er starb 1577.

Die besten Nachrichten über *Schärtlin* enthält die jüngst erschienene Monographie desselben von *Th. Herberger*, Archivar zu Augsburg, dem die reichsten unmittelbaren Quellen vorlagen.

* Abgebildet bei *J. v. Hefner-Alteneck: Tr. des chr. M.* III., 68.





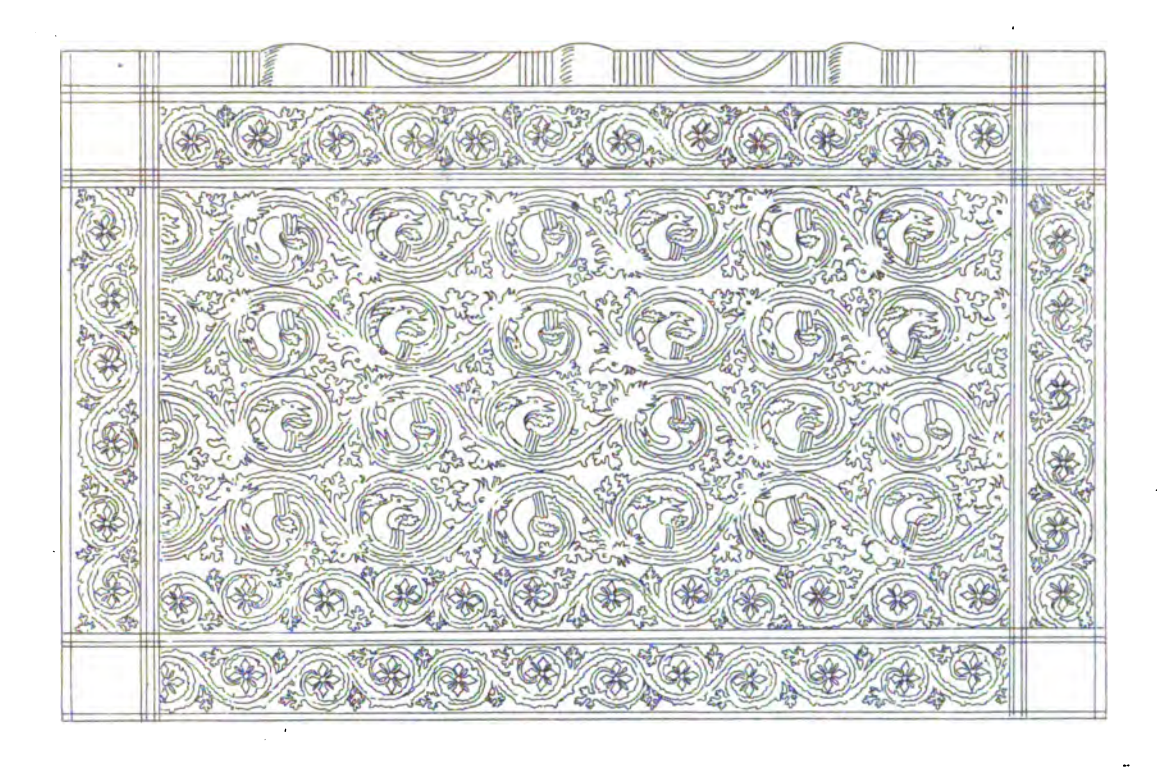


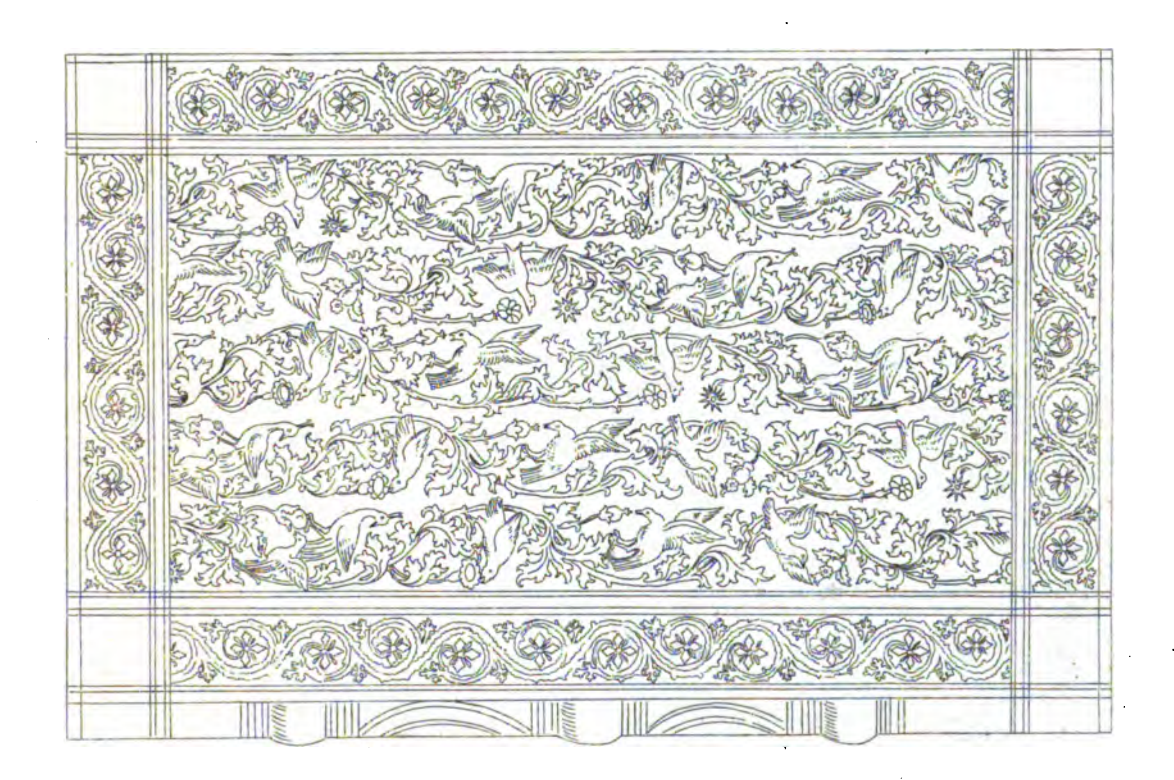
Büchereinband vom Jahr 1503.

Die Ausstattung der Bücher hält seit den ältesten Zeiten gleichen Schritt mit deren Seltenheit und Kostbarkeit. So lange sie geschrieben wurden und ihre Herstellung Zeit und Mühe oft von mehren Jahren in Anspruch nahm, konnten sie nur als Schatz von den reichsten Leuten besessen werden. Fürsten hielten es lange nicht für zu gering, ein einzelnes Buch als Stiftung in Kirchen und Klöstern niederzulegen. Man sorgte dann natürlich auch dafür, dass solche Geschenke in ihrer äusseren Erscheinung ihre Herkunft kundgaben. In den frühesten Zeiten wurden Buchdeckel gewöhnlich mit geschnitzten Elfenbeinplatten belegt, die biblische oder legendarische Reliefdarstellungen enthielten, und oft noch mit einem Metallrande, meistens vergoldetem Kupfer, umgeben waren. Die grösste Anzahl solcher Arbeiten lieferte wohl das 12. Jahrhundert, obgleich sie viel früher vorkommen. In der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, im grossherzogl. Museum zu Darmstadt u. a. a. O. findet man kostbare Denkmäler dieser Art. Oft wurden Buchdeckel auch ganz mit Email überzogen, wovon die fürstl. Wallerstein'sche Sammlung zu Maihingen ein seltenes Beispiel aufweist. — Nach Erfindung der Buchdruckerkunst, mit dem Häufigerwerden der Bücher, musste man natürlich auf billigere Mittel sinnen, um ihr Aeusseres zu verzieren. Es kommen die bekannten Ledereinbände mit den oft künstlerisch so werthvollen Broncebeschlägen auf, in die man anfänglich Figuren und Verzierungen einschnitt, später presste. Die gepressten Pergamenteinbände gehören mehr dem Verlaufe des 16. Jahrhunderts an. — Das Pressen geschah vermittelst metallener Stempel, die selten so gross waren, wie der ganze Einband, aus denen man vielmehr durch Aneinanderreihung mehrerer die erforderliche Fläche herstellte.

Solch einen gepressten Ledereinband mit äusserst zierlichem Muster geben wir nach einem Originale im germanischen Museum. Derselbe umschliesst ein auf Pergament geschriebenes Gebetbuch v. J. 1503, welches ehedem im Besitz einer Gräfin von Montfort war.







Die heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten.

Holzschnitt von Lucas Cranach 1509.

Trägt *Albrecht Dürer* auch den ersten Ruhm der Kunst des 16. Jahrhunderts davon, so ist *Lucas Cranach*, sein Zeitgenosse, für das Studium jener Kunst und Zeit doch nicht minder wichtig. Die hohe Geistesanlage des ersteren machte ihn fähig, auf den Höhenpunkt der geistigen Bewegung seines Zeitalters sich zu schwingen und von hier aus seine Gedanken zur Anschauung zu bringen. *Lucas Cranach* war, obwohl er in gewisser Beziehung der geschichtlichen Bewegung näher stand, nicht so befähigt, ihre mächtigen Laute in seinen Werken wiedertönen zu lassen, ja es geht mancher Zug durch seine Kunst, der eher Zweifel zu erregen, als aufzuklären im Stande wäre. Doch kann man mit Recht behaupten, dass keiner, wie dieser Meister, so den Grund bloss gelegt, worauf das geistig sittliche Leben der Zeit und des Volkes gespielt hat. *A. Dürer* und *L. Cranach* sind beide deutsche Künstler im vollsten Sinne des Wortes, in gleichem Grade, aber auf verschiedene Weise. Der eine repräsentirt die Hoheit und Kraft, die wir als Erbtheil von jeher uns nicht ausstreichen lassen; der andere die Gemüthlichkeit, die Tiefe der Empfindung, die Sättigung des Gefühls und Freiheit des Gedankens, die am liebsten in maassvollem Humor ihre Lust und Herrschaft kund geben. Um unsern Meister von dieser Seite kennen zu lernen, brauchen wir nur auf nebenstehender Tafel das Facsimile eines seiner Holzschnitte zu betrachten, die Ruhe der heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten, ein Bild, an sich so sprechend, dass es kaum einer weiteren Erklärung bedarf. Die Fliehenden sind an einem schwülen Tage zu einem schattigen, kühlen Plätzchen gelangt, wo sie ermüdet von der beschwerlichen Reise auszuruhen wagen. Maria hat sich im Schutze einer mächtigen Eiche niedergelassen und reicht ihrem Kinde die Brust. Ihr Gatte Joseph, der — ein beachtenswerther Zug — in der Nähe der hochgewürdigten Mutter niemals sitzend dargestellt wird, lehnt auch hier nur mit gelüftetem Hute an dem Stamme, besorgt auf seine Begleiter blickend, zugleich den Zügel des Lastthieres haltend, welches hastig Hunger und Durst im feuchten Grase stillt. Der Künstler hat der hohen Dreizahl eine Schaar Engel als Begleiter zugesellt, die, hier einen Augenblick entlassen, in kindischer Unschuld und Begierde sich ihrem eigenen Bedürfniss mit um so mehr Unbefangenheit überlassen, je gewissenhafter sie bis dahin ihrer Pflicht obgelegen haben. Ein Theil wirft sich über den kühlen Quell und schöpft und trinkt mit und ohne Becher; ein anderer macht sich über die Erdbeeren her und pflückt in Mund und Schüssel. Die himmlischen Kinder fühlen in irdischer Region auch menschliches Gelüsten, aber sie behalten von ihrer höheren Natur genug bei, um auch ihres wichtigen Auftrages eingedenk zu bleiben. Die meisten verharren im Dienste der heil. Familie. Man schöpft und pflückt auch für diese; ein allerliebster Kleiner bringt einen gefangenen Vogel, ein anderer haut Weidenzweige, offenbar um ein Schutzdach zu bauen; oben in den Schatten eines Zweiges hat sich eine ganze Schaar niedergelassen, welche die müh- und harmvollen Reisenden mit Musik erquickt. An der andern Seite des Baumes stösst gar einer in die Posaune, die mit den sächsischen Fahnen geschmückt ist. — Der Tumult dieser Engelkinder ist mit einem Humor und zugleich mit einer Naturwahrheit behandelt, wie wir sie nur bei Shakespeare wiederfinden; die ganze Composition verräth eine Originalität des Schaffens, wie sie des grössten Meisters würdig ist.

Wir haben das nebenstehende Facsimile, nach einem Originale in Tondruck im germanischen Museum, leider nicht im vollen Umfange wieder geben können und, um nichts Wesentliches zu verlieren, einige geringe Zusammenschiebungen uns erlauben müssen.




1509

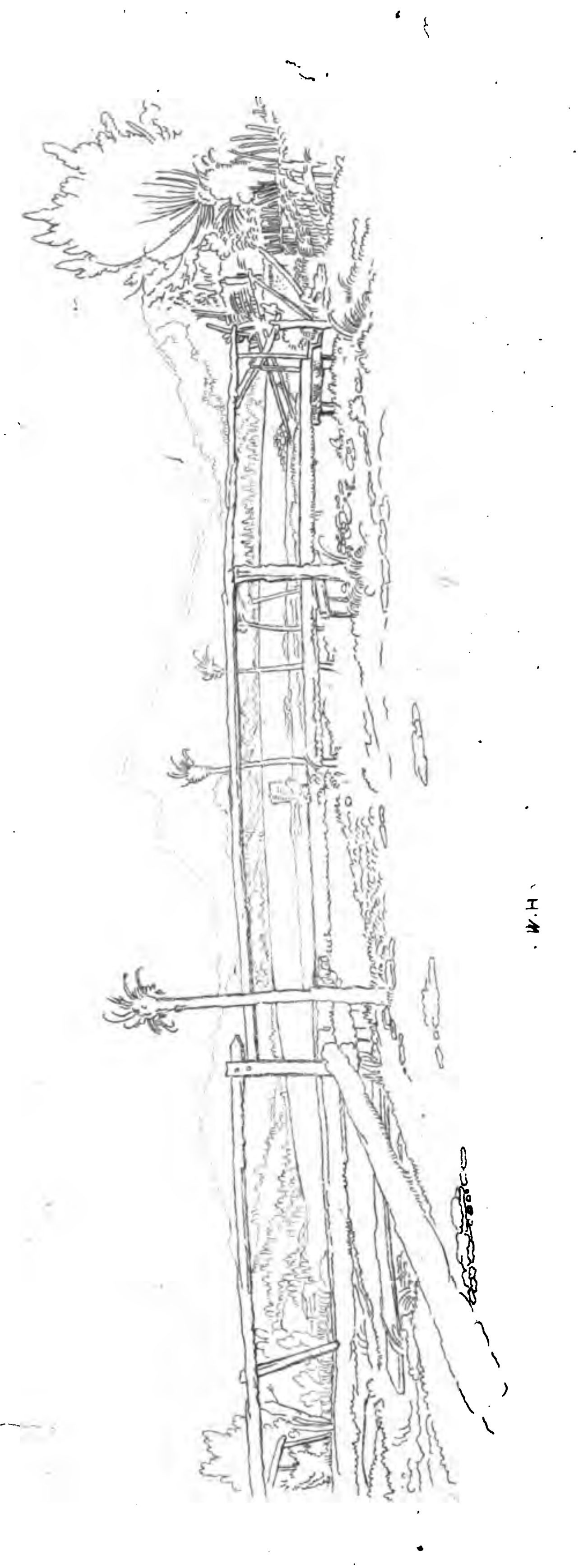
Landschaft von Wolfgang Huber 1510.

Eine der auffallendsten Erscheinungen im Bereiche der Kunst bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts ist die merkwürdige Vernachlässigung des Studiums der Natur im engeren Sinne, während das der menschlichen Anatomie, namentlich in Italien, bereits zu einer erstaunenswerthen Höhe gediehen war. Sowohl auf *Raphael*'schen als *Dürer*'schen Bildern sehen wir die lebendigen Scenen von einer Natur umgeben, die aller Bedingnisse der Wirklichkeit entbehrt, obwohl die Künstler vielleicht um so mehr es verstanden haben, auch durch diese willkürlich behandelten Formen ihren Sinn auszudrücken. — Die Gebirge bestehen, im Gegensatze zu ihrer physikalischen und der dadurch bedingten ästhetischen Bildung, meistens aus einer zellen- oder gallertartigen Masse und sind ohne festen Fuss unter der Erde, noch haben sie den richtigen Schwerpunkt über derselben. Die Bäume gehören in den seltensten Fällen einer bestimmten, noch auch in der Formenbildung ihres Zweig- und Laubwerks einer und derselben Gattung an; sie wachsen, wie die Blumen und Gräser auf *van Eyck*'schen Bildern, nicht gelegentlich natürlich aus der Erde hervor, sondern sind eingepflanzt. Mit mehr Wahrheit finden sich schon die Wolken behandelt, doch geschieht ihre Anordnung gewöhnlich noch nach Weise der Arabesken nach einem symmetrischen Gesetze. Gegen die Perspective wird mannigfaltig gefehlt.

Um so auffallender ist es daher, wenn schon im Jahre 1510, der Zeit, wo die conventionelle Behandlung der Naturformen noch in ihrem vollen Rechte war, der Versuch einer landschaftlichen Darstellung sich findet, der nicht allein die unbelebte Natur an sich als Vorwurf für eine künstlerische Schöpfung aufnimmt, sondern auch, bis auf einzelne kleine Verstösse, seinem Gegenstande die natürliche Wahrheit auf's Feinste ablauscht und sie in glücklichster Wirkung wiedergiebt. — Zwar steht dieser Versuch nicht vereinzelt da; wir erinnern nur an die bald darauf folgenden *Lautensack*'schen Radirungen, die ebenfalls Landschaften ausschliesslich als Gegenstand künstlerischer Darstellung behandeln. — Es scheint, dass dieser neue Zweig der Kunst, die selbständig auftretende Landschaft, sich nicht sowohl aus der biblisch-historischen als vielmehr aus der Prospectmalerei herausbildete, die in Deutschland schon im 15. Jahrhundert sich bemerkbar macht, zwar erst nur mit dem Zwecke des Portrait, aus dem man jedoch die rein künstlerische Wirkung solcher Darstellungen bald absehen musste.

Das auf der in Rede stehenden, in getreuem Facsimile wiedergegebenen Zeichnung befindliche Monogramm liesse sich mit Wahrscheinlichkeit auf den Maler *Wolfgang Huber* beziehen, wenn nicht die Jahreszahl für diesen Schüler *Albrecht Altdorfers*, der bekanntlich wieder ein Schüler *A. Dürers* war, etwas sehr früh wäre. Doch kommt ein Holzschnitt von *Huber* mit der Zahl 1520 vor.



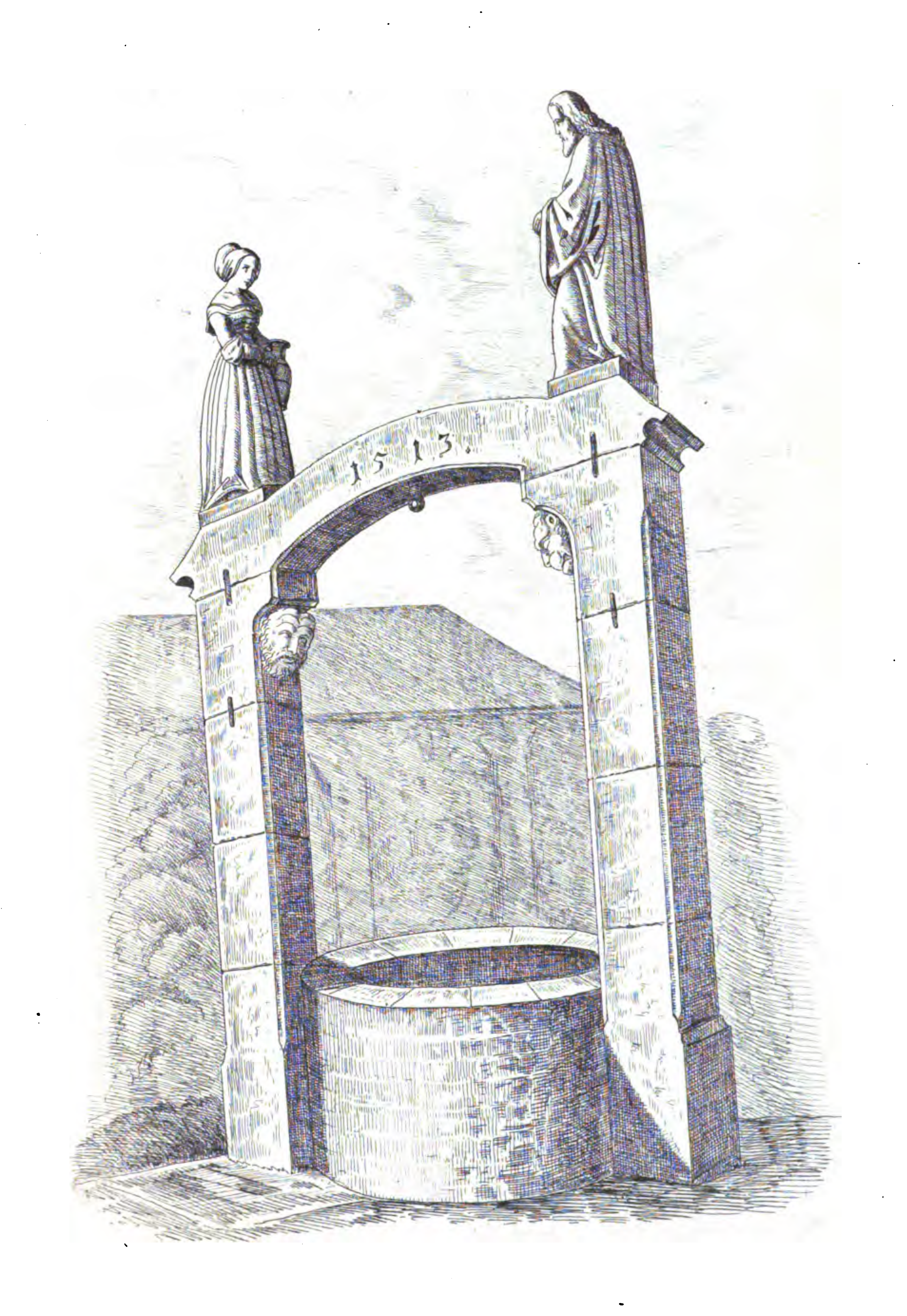


Brunnen im Hofe des Prämonstratenserklosters Windberg bei Straubing.

Wie sehr müssen wir gegenüber so anspruchslosen und doch so viel sagenden Denkmälern, wie dieser Brunnen, den schlichten, aber gediegenen Sinn unsrer Voreltern verehren, die ohne viel Aufwand auch die gewöhnlichsten Gegenstände des täglichen Gebrauchs zu einem bedeutungsvollen Symbole des höheren Lebens zu stempeln wussten! — Es ist sicher ein kulturhistorisches Missverständniss, wenn wir die alte Zeit schlechtweg, weil sie eben nur die gute, alte ist, über die Gegenwart stellen; eben so einseitig aber würde es sein, wenn wir ihr nicht eigenthümliche Vorzüge einräumen wollten, deren Mangel durch das Vorhandensein anderer Vortheile in unsrer Zeit bedingt ist. Wir haben ein helles aufgeklärtes Bewusstsein, grösseren Gedankenreichthum, ein weiteres Gebiet geistiger Anschauung und materieller Wirkung, aber eben desshalb ist unser ganzes Dasein auch mehr auseinander gelegt und steht nicht immer so nahe vor dem Natürlichen, Wahren und Richtigen, wie es bei dem enger begränzten Bewusstsein der Alten der Fall war. Wir müssen auf dem langen Wege der Gedanken, Erfahrungen, Erinnerungen u. s. w. dahin gelangen, wohin diese ein richtiger Tact, der Instinct der ursprünglichen vernünftigen Menschennatur mit einem Schritte versetzte. Welche Anstalten würden wir gemacht, welchen geweihten Ort würden wir gewählt haben, hätten wir einen ähnlichen Gedanken in Kunstformen fassen wollen, wie er in diesem Brunnen einen Klosterhof weiht. — Zwar dürfen wir unsrer Abbildung gegenüber uns kaum auf den vollen Werth des Werkes beziehen, zu dessen Schätzung die Anschauung des Originals selbst nöthig wäre. Wohl sind die cylinderförmige Ummauerung des Brunnens, die beiden Steinpfeiler und der mässig geschwungene Bogen, der beide mit einander verbindet, in ihrer Einfachheit wieder gegeben, in den beiden Masken, welche täppisch in den Brunnen hineinschauen, die unverklärte Weltlichkeit richtig angedeutet, doch in den beiden obenstehenden Figuren, der Samariterin, die gemeines Wasser zu schöpfen geht, und dem Spender des ewigen Wassers, der ihr entgegenkommt, Haltung und Bewegung nur annähernd ausgedrückt. Und doch besteht eben in diesen der eigentliche, hohe künstlerische Werth dieser Gruppe. In der Bewegung ist so fein das richtige Maass eingehalten, dass die statuarische Haltung der Figuren durchaus nicht angegriffen erscheint, während diese von einem zarten, aber so warmen Leben durchhaucht sind, dass ihre Wechselbeziehung zu einander sogleich deutlich in's Auge springt und die beiden Statuen zu einer Gruppe sich vereinigen, deren geistiger Zusammenhang als um so reiner und höher sich herausstellt, je weniger er durch materielle Mittel hervorgerufen ist.



76.



Grabstein der Barbara Katzmair,

vom Jahre 1520.

Nicht weil etwa ein historisch merkwürdiges Andenken sich an die Person knüpfte, der zu Ehren dieser Grabstein errichtet ist, geben wir denselben in Abbildung, sondern nur um ein Beispiel jener schönen plastischen Arbeiten aufzuführen, mit welchen man im 16. und 17. Jahrhundert auch die Gräber der weniger hervorragenden Verstorbenen zu schmücken pflegte, wie sie u. a. der St. *Johannis-* und St. *Rochus-Kirchhof* zu *Nürnberg* auf den früher gebräuchlichen platten Grabsteinen noch zu mehreren Hunderten, und zwar grössten Theils in kostbaren Bronzegüssen aufweisen. — Im Anfange bestehen diese Skulpturen meistens aus einfachen Wappen, die häufig in einen Drei-, Vier- oder Fünfpass gekleidet sind. Später werden die Helmdecken als umgebende Verzierungen benützt und oft auf's Prachtvollste ausgeführt. Gegen die Mitte des Jahrhunderts wird wohl auch ein Cruzifix mit daneben knieenden Figuren hinzugefügt; gegen Ende desselben werden Allegorieen vorherrschend.

Wir haben unsre Radirung nach einer an der Frauenkirche zu München angebrachten Steinsculptur entworfen, deren so schön wie einfach und klar gedachte Formen ein sprechendes Zeugniss von der damaligen ornamentalen Kunst in deutschen Landen ablegen.

Die halb lateinische, halb deutsche Inschrift besagt: dass Jungfrau *Barbara*, Tochter des *Niklas Katsmair*, im Jahre des Herrn 1520 des zehnten Tags im October gestorben sei und hier begraben liege, der Gott gnädig sei! — Das Wappen mit dem Bilde der Katze ist ein sogenanntes sprechendes, wie häufig auch bürgerliche Familien jener Zeit als Gnadenbezeugung sie zugelegt erhielten. *Siebmacher* führt im 17. Jahrhundert die *Katsmair* unter den „Geadelten" auf, mit einer weissen Katze im blauen Felde. — Um das Jahr 1400 war ein *Jörg Katsmair* Bürgermeister in *München*, der ein Gedenkbuch über die Unruhen daselbst in den Jahren 1397—1403 hinterlassen hat, welches im *Oberbayerischen Archive*, Bd. VIII. abgedruckt ist. Der Name kommt auch als *Katsmar* und *Katsmer* vor.



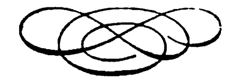


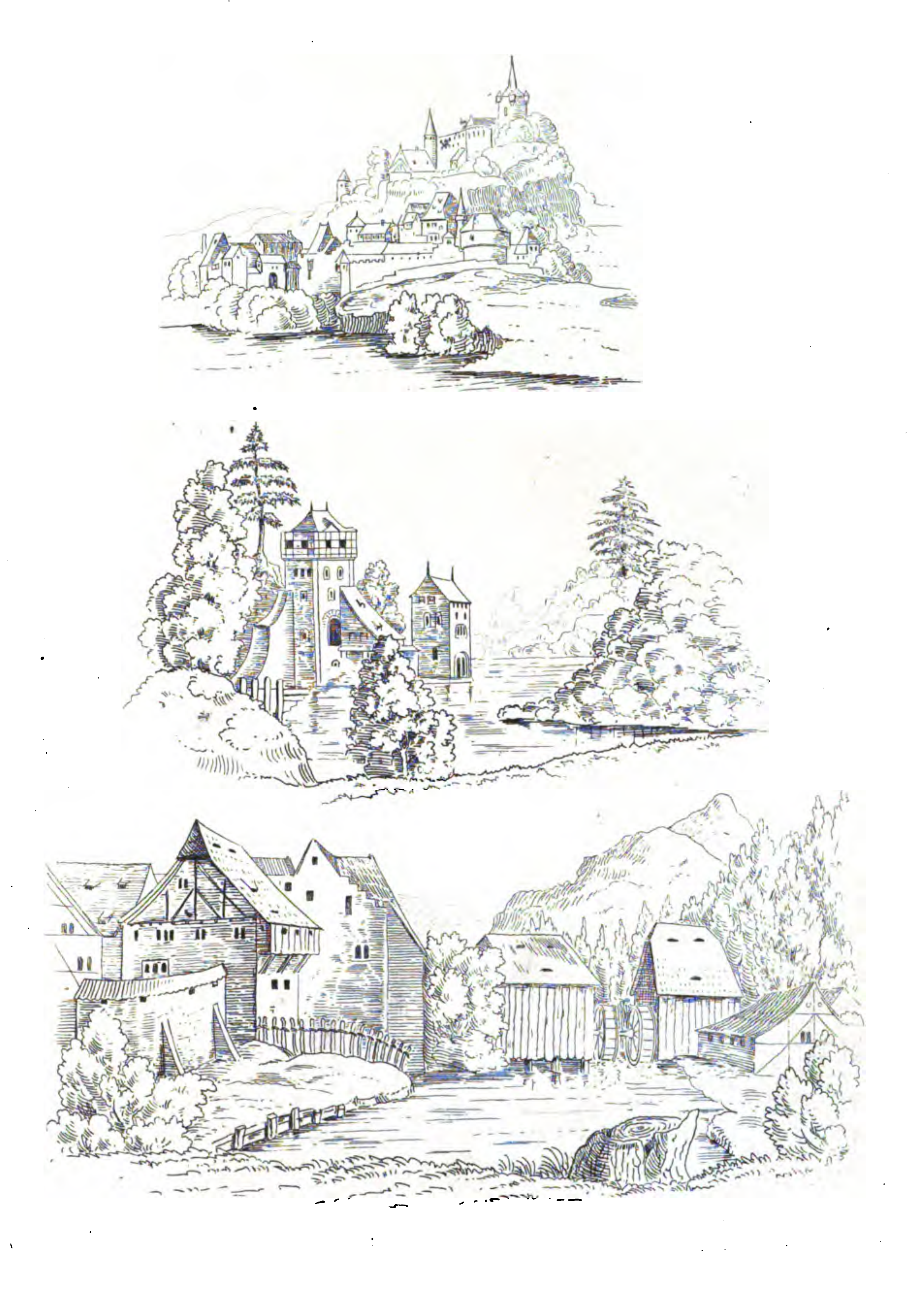
Malerische Ansichten vom 16. Jahrhundert.

Zur Charakteristik einer Zeit gehört auch das Ansehen des Landes, das es zu derselben trägt; denn auch das letztere verändert sich im Laufe der Jahrhunderte, auch abgesehen von dem Wechsel der politischen Gränzen, die immer mehr auf der Karte als in der Natur wahrzunehmen sind. Aber das Verhältniss des uncultivirten Bodens zu dem bebauten wird allmälig ein anderes und die Art der Bebauung nimmt mit der Zeit ein verschiedenes Aussehen an. Zur Zeit unsrer heidnischen Vorfahren, wissen wir, war Deutschland mit weitgedehnten Waldungen bedeckt; dass auch im 16. Jahrhundert diese noch häufiger waren als gegenwärtig, bezeugen hinreichende statistische Angaben. In der Umgegend von Nürnberg z. B. lassen sich noch genau die Punkte bezeichnen, bis zu denen damals der nun weit zurückgewichene grosse Reichswald auf die Stadt zu vordrang. Auch die bewohnten Orte mehren sich und geben der Gegend ein belebteres Ansehen. Man sucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Ortsgelegenheiten auf, um Wohnungen darauf zu gründen. Im Mittelalter waren die Gipfel der Berge mit reich gezinnten Burgen gekrönt, während wir uns mehr in die Tiefe hinabziehen. Die Anlage der Wohnorte war in der Folge der Zeiten ganz veränderten Bedingungen unterworfen und gewährte dadurch einen veränderten Anblick. Wie verschieden ist eine alte befestigte Stadt mit ihren Gräben, Mauern und Thürmen und den kahlen Feldern in der nächsten Umgebung von unsern Städten, denen die öffentliche Sicherheit erlaubt, sich auch ausserhalb der Umfassungsmauern mit reich ausgestatteten Landhäusern, wohl gepflegten Gärten u. dgl. zu schmücken. Dem aufmerksamen Beobachter ergeben sich noch manche andere Unterschiede. Wir heben hier nur den hervor, der erklärlich macht, wie die Anlage der Orte in früherer Zeit so viel malerischer sich gestaltete als gegenwärtig. Man schmiegte sich damals nämlich mehr den vorwaltenden Bodenverhältnissen an, während wir denselben in unkünstlerischer Weise Gewalt anthun. Man wusste damals Höhen und Tiefen zu benutzen oder vielmehr mit Vortheil sich darein zu schicken, während wir Alles zur mathematischen Fläche nivelliren. Die kalte Regel herrscht bei uns, während man in der Anlage der alten Orte lebendig wirkende Bedingungen durchblickt, dieselben, die als rege Naturkräfte auch die Gestaltung des Bodens veranlassten. Der berechnende Verstand war in jener Zeit noch nicht so weit gediehen, dass er selbst zu seinem Nutzen die Gestalt der Erde anzugreifen wagte, man unterhandelte vielmehr mit der von aussen gegebenen Nothwendigkeit, suchte die Schwierigkeiten mehr zu überwinden als hinwegzuräumen, und aus dem Kampfe ergiebt sich ganz von selbst der Anblick des ansprechendsten Lebens und eine vollkommen künstlerische Wirkung, wie in einem Bilde.

Die alten Kunstwerke von jeder Gattung der malerischen Darstellung, namentlich die mit Holzschnitten ausgestatteten Druckwerke sind angefüllt mit landschaftlichen Darstellungen im Geiste ihrer Zeit und den schönsten Motiven für Landschaftsmalerei.

Wir entnehmen als sparsame Beispiele die unsrigen den „Brosamlin" des *Geiler von Kaysersberg*, 1517; dem „New Formular, Teutsch, Allerlei Schreibenn" u. s. w.; und den „Wappen des heil. Römischen Reichs Teutscher Nation", 1545.





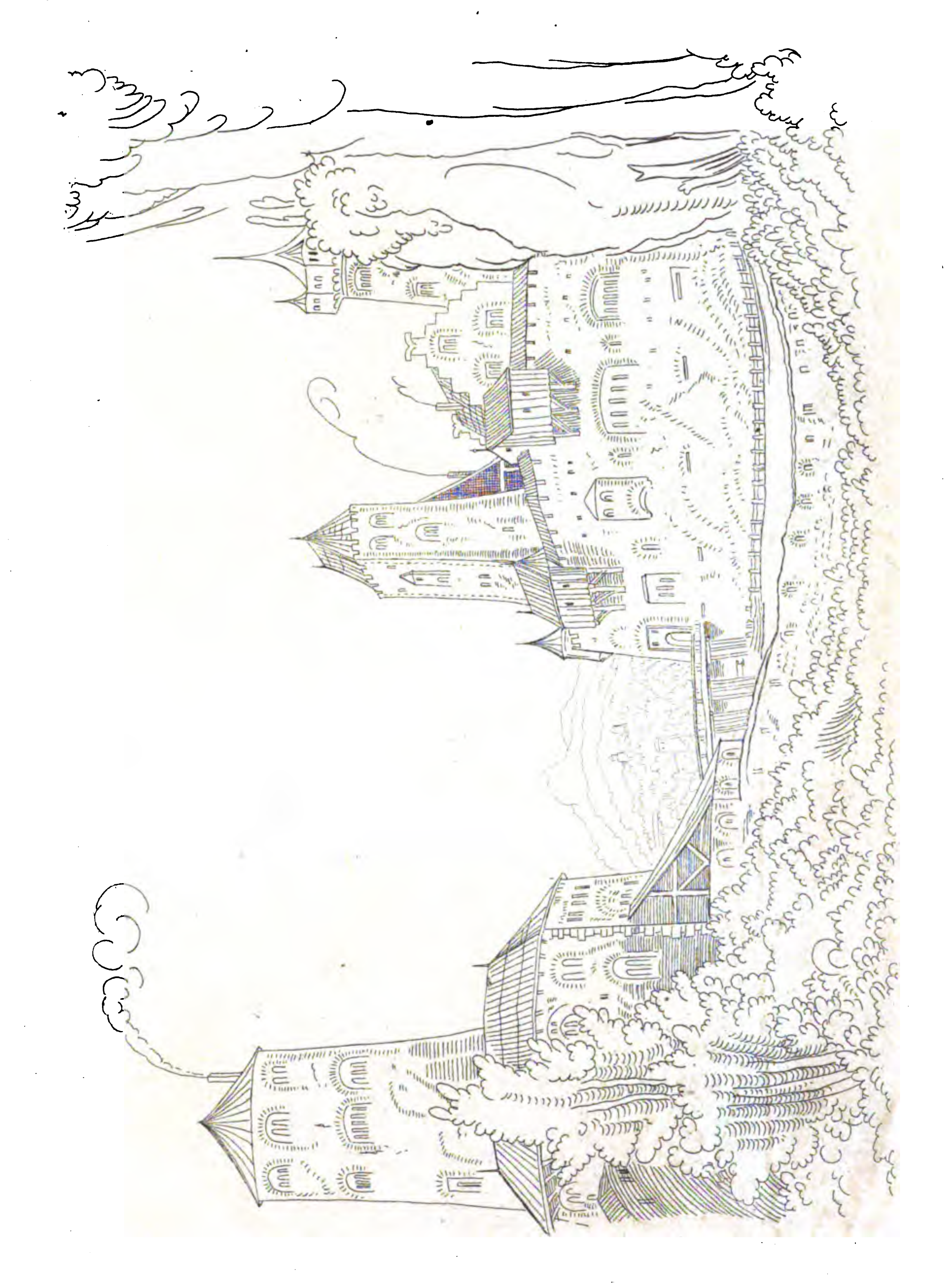
Mittelalterliche Burg.

Ziemlich bis ins Einzelnste ist nachgewiesen, auf welche Weise, mit welchen Weglassungen und Zuthaten die altgermanischen Kirchenbauten sich aus der römischen Baukunst entwickelt haben. Viel weniger ist gethan für die Kenntniss der mittelalterlichen bürgerlichen Bauten, namentlich des Burgenbaues, und hat gethan werden können, weil die Anhaltspunkte auf diesem Gebiete der Forschung viel seltener sind. Doch so viel steht wohl fest, dass jene ihren Grundelementen nach dem Vaterlande angehören und in ihrer Entwicklung nur durch die dort herrschenden Verhältnisse bedingt worden sind. Die Grundform der alten Burgen findet sich am meisten in den ländlichen Gehöften wieder, wie wir sie noch in ursprünglicher Gestalt im nördlichen Westphalen sehen. Das Ansehen derselben mögen sie auch im Aeusseren lange genug behalten haben, und es ist vollkommen unrichtig, wenn wir auf bildlichen Darstellungen den Kaiser *Heinrich* als Städtebauer Festen aufführen sehen, wie sie erst im 14. und 15. Jahrhundert erstanden. Aus den Umzäunungen der Höfe wurden mit der Zeit zum Zwecke stärkerer Befestigung Pallisadenreihen und endlich Mauern, die sogenannten *Zingeln*, welche im Mittelalter jede Burg als äusserster Befestigungskranz umgaben. Diese umschlossen zunächst den sogenannten *Zwinger* oder *Zwingerhof*, auf dem Stallungen und Wirthschaftsgebäude sich befanden, auch das Vieh einen Tummelplatz hatte und Uebungen zu Ross gemacht wurden. Vom Zwinger gelangte man, als der Burgenbau sich schon völliger entwickelt hatte, über eine Zugbrücke und durch ein bedecktes Thor in den eigentlichen Burghof, der durch einen Graben und Mauern von den aussen liegenden Räumen getrennt war. Bei grösseren Burgen kommen auch wohl zwei Zwinger vor. Die Pforte zum Schlosshofe konnte durch ein eisernes Fallgatter geschlossen werden, welches sich oft an der anderen Seite des hallenartigen Gebäudes, zu dem das Eingangsthor sich verlängerte, wiederholte. — Im Burghofe befand sich an der einen Seite das Hauptgebäude, die Wohnung des Herren der Burg, *Palas* genannt; an der anderen der sogenannte *Bergfrit*, ein hoher Wachtthurm, zu welchen beiden man über erhöhten Stiegen Eintritt fand. Das Wohngebäude bestand aus mehren Stockwerken, von welchen das untere zu Vorrathskammern und Dienstwohnungen verwandt wurde, das obere in der Mitte einen grossen Saal und umher kleinere Räume, die *Kemenaten*, enthielt. Mit dem Hauptgebäude stand wohl noch ein anderes, der *Gaden*, in Verbindung, welches ebenfalls Kemenaten enthielt und zum Aufenthalte der Frauen diente. Kleinere Wohnräume befanden sich auch in den Thürmen der Umfassungsmauer, in welchen Knappen und Diener hauseten, und auf dem grossen Wachtthurme, auf welchem ein Thürmer wohnte. Für die Küche war öfter ein eigenes Gebäude vorhanden.

Im 15. und 16. Jahrhundert ward das System des Burgenbaues viel zusammengesetzter, wie auch unsre Abbildung errathen lässt. Diese ist nach einer Handzeichnung von *Franz Buch* (um das Jahr 1550), gefertigt, die, früher im *v. Praun*'schen Kunstkabinet, jetzt in den Sammlungen des germanischen Museums sich befindet.



79,



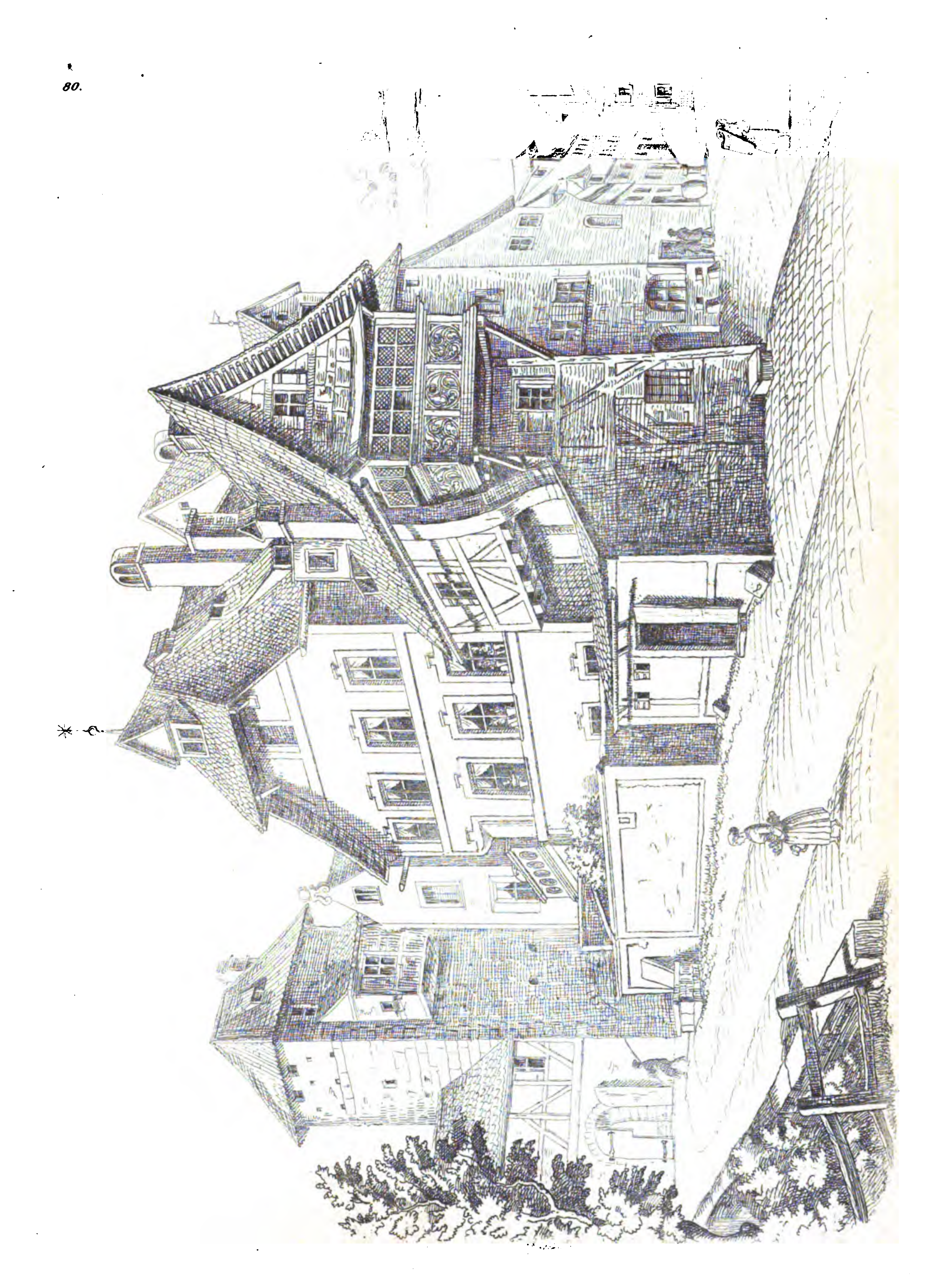
Altes Fachhaus

vom Geyersberge zu Nürnberg.

Man würde sehr irren, wollte man in der mittelalterlichen bürgerlichen Baukunst ausschliesslich jene steinernen, hoch- und spitzgiebligen Häuser mit ihren Treppensimsen, Fialen, Erkerthürmchen, Mauerzinnen, Spitzbogenfestern u. s. w. voraussetzen, welche wir noch als Denkmäler jener Zeit in unsern Städten bewundern. Das waren damals die Paläste und Wohnungen der Patrizier und reichen Handelsherren, von denen das gewöhnliche Bürgershaus sich mehr unterschied, als dies gegenwärtig der Fall ist, wo selten in den Städten der kleinere Mann ein eigenes Haus für sich hat, ein grösseres Gebäude gewöhnlich mehrere kleine Familien umschliesst und das Aeussere der Wohnung selten den im Innern herrschenden Verhältnissen entspricht, die beide von einander unabhängig sind. Jene reicheren Häuser haben nur häufiger sich erhalten, weil sie überhaupt einer längeren Dauer fähig waren, die kleineren Bürgerwohnungen aber längst anderen aus späteren Zeiten haben weichen müssen. Die Bauart der letzteren bestand, wie wir in manchen Beispielen vom 15. und 16. Jahrhundert noch vor Augen haben, aus einem Fachwerk mit niedrigen, nach obenhin stufenweise sich erweiternden Stockwerken, welche über einem ummauerten Erdgeschosse sich erhoben und mit steil ansteigendem Dache, welches Raum für reiche Wintervorräthe barg, bedeckt waren. Die Balken im Fachwerk blieben sichtbar und wurden durch Anstrich noch mehr hervorgehoben. Ihre Lage gegen einander brachte in Form von allerlei mathematischen Figuren eine Verzierung des Hauses hervor. Was in den niedrigen Stockwerken die Fenster an Höhe verloren, wurde wo möglich durch die Breite ersetzt. Vor den Haupträumen gruppirten sie sich in eine Masse zusammen; die Nebenkammern blieben spärlich erleuchtet. Das Erdgeschoss diente in den innerhalb der Stadtmauern engzusammengerückten Häusern, denen der Hofraum fehlte, meistentheils als solcher, enthielt die Holzniederlage, etwaige Stallung u. s. w. Die Wohnung der Familie befand sich in den Stockwerken.

Der malerische Reiz, welchen diese Häuser auf den Anblick ausüben, besteht im Gegensatze zu unsern Wohnungen, welche mehr nach einem bestimmten Schema gebaut werden und häufig schon fertig dastehen, ehe ein Bewohner dazu sich gemeldet hat, hauptsächlich darin, dass sie so ganz den besondern Bedürfnissen und Zwecken der darin hausenden Familie angepasst sind und dieses auch im Aeussern ausdrücken. Solche Häuser sind selten aus *einem* Gusse entstanden; meistens aus mehreren Stücken und oft zu verschiedenen Zeiten zusammengesetzt, wie eben Noth oder Gefallen es bedingte. Man erräth, ohne das Innere zu betreten, nicht schwer, wo das Wohnzimmer oder die Schlafkammer, die Küche oder die Hauskapelle sich befinden. Das Aeussere erzählt von Geheimnissen des Innern, die, wenn sie auch nicht immer Thatsächliches treffen, doch der Phantasie reichsten Stoff bieten. — Leider verschwinden diese alten Häuser mehr und mehr; das hier abgebildete ist bereits im Jahre 1839 abgebrochen, aber sein Aussehen durch eine Handzeichnung im germanischen Museum erhalten worden.





St. Hieronymus in der Zelle,

nach einem Holzschnitte von A. Dürer.

Als Beispiel einer Zimmereinrichtung vom Anfange des 16. Jahrhunderts geben wir in möglichst treuer Copie einen Holzschnitt des obengenannten berühmten Meisters, den heil. Kirchenlehrer Hieronymus in seiner Zelle darstellend, welchen Gegenstand der Künstler zweimal, in Holzschnitt und in Kupferstich, behandelt hat. Gern hätten wir statt des sparsamer ausgestatteten Holzschnittes den reicheren Kupferstich gegeben, doch ist dieser ein solches Wunderwerk der Kunst, dass, um nur eine einigermaassen erträgliche Nachbildung zu geben, eine Hand erforderlich wäre, die nicht zu tief unter der des Meisters selbst stände. Beide Darstellungen stimmen aber in der Weise überein, dass der Heilige in eine Räumlichkeit versetzt ist, die ganz einer Zimmereinrichtung aus der Zeit des Künstlers selbst entspricht, der nicht unwahrscheinlich manches Motiv aus den von ihm selbst bewohnten Gemächern wird entlehnt haben. Auf dem Kupferstiche ist das Zimmer, in welchem der Heilige an seinem Schreibtische sitzt, grösser und, wie gesagt, reicher ausgestattet; trägt auch in seiner flachen, aus Balken und Dielen gebildeten Decke, den grossen Fenstern u. s. w. mehr den Charakter eines bürgerlichen Wohnzimmers, als bei dem überwölbten, mehr zellenartigen Raume des Holzschnittes. In den Einzelnheiten stimmen beide Blätter aber um so mehr überein, jemehr beim Entwurf beider der Künstler an die ihn unmittelbar umgebende Wirklichkeit sich hielt; wir haben da fast dieselben Haus- und Zimmergeräthe und dieselbe Weise sie unterzubringen. An den Wänden umher reihen sich Bänke, die mit Kissen belegt sind; darüber finden sich Tragbretter angebracht, auf welchen Bücher oder allerlei anderes Geräth ruht. Auf dem Holzschnitte sehen wir zur Linken des Heiligen eine kleine Handbibliothek, über seinem Haupte ein Gefäss mit geweihtem Wasser; darauf ruhend den Sprengwedel, der allmorgendlich mit seinen kräftigen Tropfen den Ort von bösen Geistern zu reinigen oder davor zu bewahren hat. Daneben steht ein Leuchter, sodann mehrere Flaschen, die verschiedene Lebenselixire enthalten mögen. Unter der Bord befindet sich die Sanduhr und hier bereits darüber ein Nürnberger Ei, die in dieser Zeit noch einander zur Regelung dienen mochten. Neben dem Bette sind ein grosses Hackmesser, ein Paar Staubbesen, eine Schere von alter Form und ein Rosenkranz aufgehängt. Eine durchgängige Sitte jener Zeit war, Lederriemen an die Wand zu schlagen und dahinter kleine Geräthschaften zu stecken, die leicht wieder hervorgenommen werden sollten. So bemerken wir auf diese Art angebracht über dem Haupte des Heiligen einen Kamm und ein Paar beschriebene Blättchen, an der Rückwand des Schreibpultes ähnliche Briefschaften, eine Feder und eine Schere von neuer Form. Am Schreibpulte selbst ist die abschüssige Platte auffallend, die durch die perspectivische Verkürzung, unter der wir sie sehen, nicht ganz erklärt wird. Die Form der damaligen Schreibtische, von der noch vorhandene Originale weiteres Zeugniss ablegen, unterschied sich auch wirklich von der der unserigen und stimmt ganz zu den geradestehenden, kräftig und langsam gezogenen Linien der Schrift jener Zeit. Im Vordergrunde des Bildes befindet sich rechts eine Kiste, die ebenfalls als Sitz benutzt wird. Links kauert der gewöhnliche Begleiter des heil. Hieronymus, der Löwe den die gemüthliche Ruhe des ganzen Stilllebens in süssestes Behagen einschläfert.



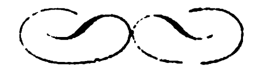

84.
15 11

Schmuckkästchen

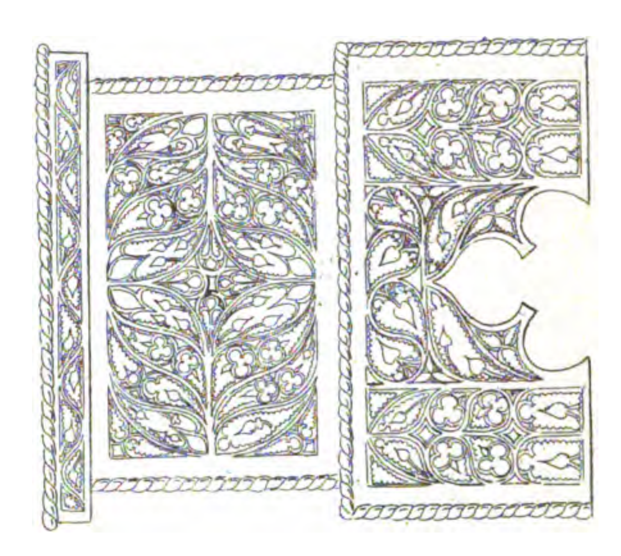
vom Anfange des sechszehnten Jahrhunderts.

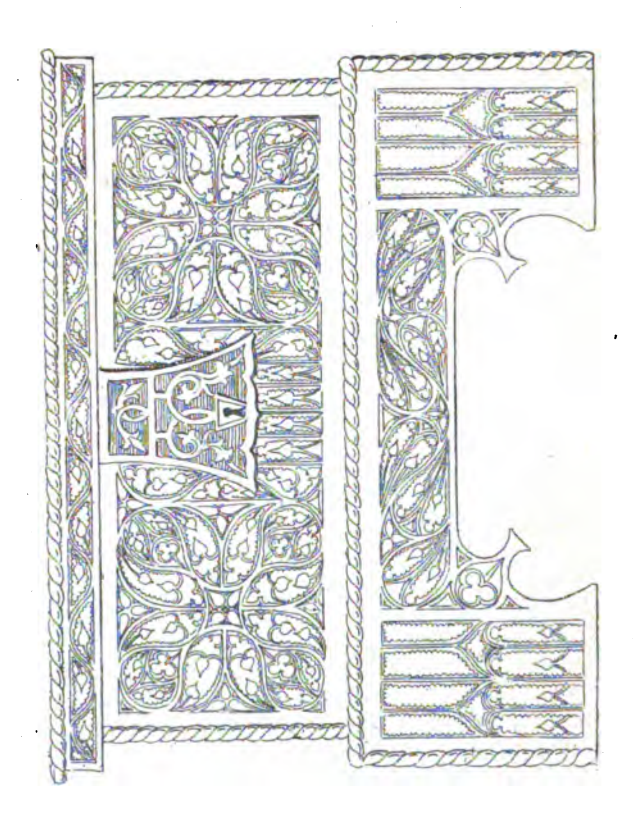
Es ist eine zu beachtende Thatsache, dass in manchen Zweigen der mittelalterlichen Kunstübung der überlieferte architektonische, sogenannte gothische Styl sich länger erhielt als in der Baukunst selbst. In dieser war derselbe gleichsam über die Gränzen seiner eigenen Natur, der Möglichkeit selbst hinausgegangen, indem der Stein, das Material, welches die Kunstformen herzustellen hatte, nicht mehr fähig war, in die feinen und bewegten Formen sich zu schmiegen, die damals dem Geschmacke entsprachen. Wo mit einem geschmeidigeren Materiale, wie mit Metallen, Holz, Pappe u. s. w. zu handtiren war, bildete sich die buntbewegte Ornamentik, die man in der Baukunst aufzugeben sich genöthigt sah, noch weiter aus; und wir sehen in solcher Weise das gothische Maasswerk zu einer Manigfaltigkeit und Zierlichkeit ausgearbeitet, die Alles übertrifft, was sonst eine Kunstweise hervorgebracht. Ein Beispiel dazu bietet das auf nebenstehender Tafel abgebildete Kästchen, dessen Verzierungen dem blossen Anschauen gegenüber so sprechend sind, dass wir uns nicht weitläufiger darüber auszulassen nöthig haben. Wie künstlich gestaltet auch an eigentlichen architektonischen Denkmälern des 15. Jahrhunderts, in den oberen Theilen der Spitzbogenfenster der gothischen Dome, an Chorstühlen u. s. w., das verzierende Maasswerk sich darstellt, mit der Zierlichkeit dieses und ähnlicher Kästchen und Schachteln, wie sie aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts nicht selten vorkommen, ist es doch nicht zu vergleichen. Und während bei Werken der Baukunst die allzukünstlich ausgearbeiteten Formen uns trotz ihrer Leichtigkeit das unbehagliche Gefühl verursachen, dass dem Material Gewalt angethan und der Stoff der Form in unnatürlich unberechtigter Weise untergeordnet ist, erscheint hier die Beweglichkeit der Form dem Stoffe ganz angemessen, und es fällt uns nicht ein, von einem Verfalle der gothischen Ornamentik zu reden, den wir bei den Denkmälern der Baukunst einseitig anzunehmen geneigt sind.

Das Kästchen, ohne Zweifel als Schmuckbehälter benutzt, im Innern mit einer gleichfalls verzierten Lade versehen, ist aus Buchenholz gefertigt, mit Streifen bunten Papieres beklebt und wechselsweise bemalt, und enthält die gothischen Zierrathen aus einer weissen, pappartigen Masse ausgeschnitten und aufgeklebt, und zwar in mehren über einander liegenden Lagen, so dass ein ziemlich bedeutendes Relief sich ergibt, sich aber auch eine nicht geringe Mühe des Verfertigers voraussetzen lässt. Die Ränder sind vergoldet. Seine Höhe ist 7" 3"'; seine Breite 10", 2"'; seine Tiefe 6" 6"'. Das Schloss ist künstlich aus Messingblech geschnitten, gravirt und mit rothem Papiere unterlegt. Wir geben eine Ansicht der Vorder- und der Schmalseite, so wie des Deckels.



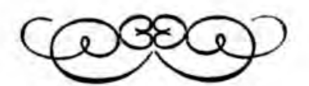




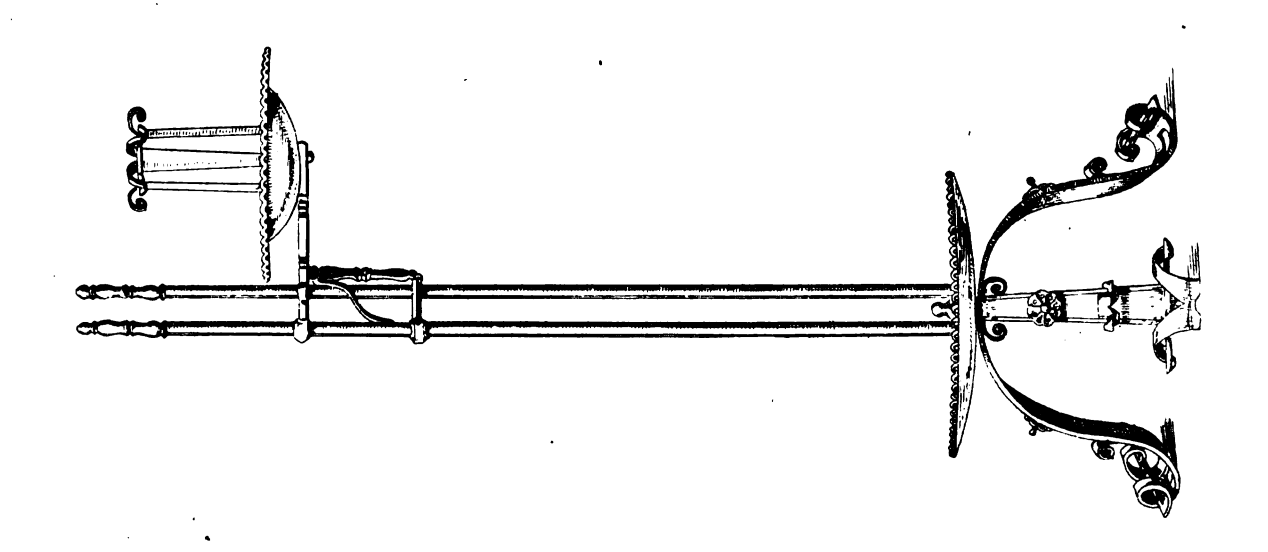


Leuchter und Lichtscheere vom 16. Jahrhundert.

Der merkwürdigen Auffassung einer bestimmten Legende in der mittelalterlichen Kunst verdanken wir die Gelegenheit beobachten zu können, wie man zu den verschiedenen Zeiten das Geschäft des Lichtauslöschens vollzogen und wie auch dieses an der Entwicklung der allgemeinen Cultur Theil genommen hat. Bei der Darstellung des Todes der Maria ist nämlich seit den ältesten Zeiten unter den um sie versammelten Engeln und heiligen Personen gewöhnlich auch ein böser Geist aufgeführt, der das heilige Mysterium durch allerlei kleine Ungelegenheiten zu stören sucht. Bald sehen wir ihn dargestellt, wie er am Betttuche der entschlafenden Gottesmutter zupft und ein Engel ihm die bösen Fäuste abschlägt. Bald auch ist er bemüht, eines der um das Bett her brennenden Lichter auszulöschen, wozu er sich in den meisten Fällen der blossen Hände bedient, die freilich beim Teufel im Feuer keinen Schaden leiden. Nicht selten hat ihm aber auch der sorgfältige Künstler ein Instrument in die Krallen gegeben, mit dem er menschlicher und bequemer seinen Zweck erreicht. Doch kommen auch sonst bereits in früher Zeit Abbildungen von Lichtscheeren vor, so in den Illustrationen zu dem berühmten „hortus deliciarum" der Herrat von Landsberg vom 12. Jahrhundert. Hier bestehen dieselben aus breiten pincettenartigen Zangen, mit denen der verkohlte Docht abgerissen und zerdrückt wurde. Später erscheinen lange, einfache Scheeren, die den Docht abschnitten, aber das Verqualmen nicht hindern konnten. Die zweckmässigere Form unserer heutigen Lichtputzen, welche mit Scheere und Kasten versehen sind, scheinen vor dem 15. Jahrhundert nicht in Aufnahme gekommen zu sein. Im germanischen Museum befindet sich eine Reihe solcher Instrumente, welche die Entwicklung derselben vor Augen führt. Die ältesten sind von Eisen, klein und einfach. Mit dem 16. Jahrhundert werden sie länger, mit Schmuck versehen und meistens aus Messing verfertigt. Die von uns abgebildete Lichtscheere ist ein schöner und ziemlich schwerer Bronceguss. Der nebenstehende Leuchter, ebendaselbst befindlich, ist von verzinntem Eisen, zum Schieben eingerichtet und fast 16" hoch.





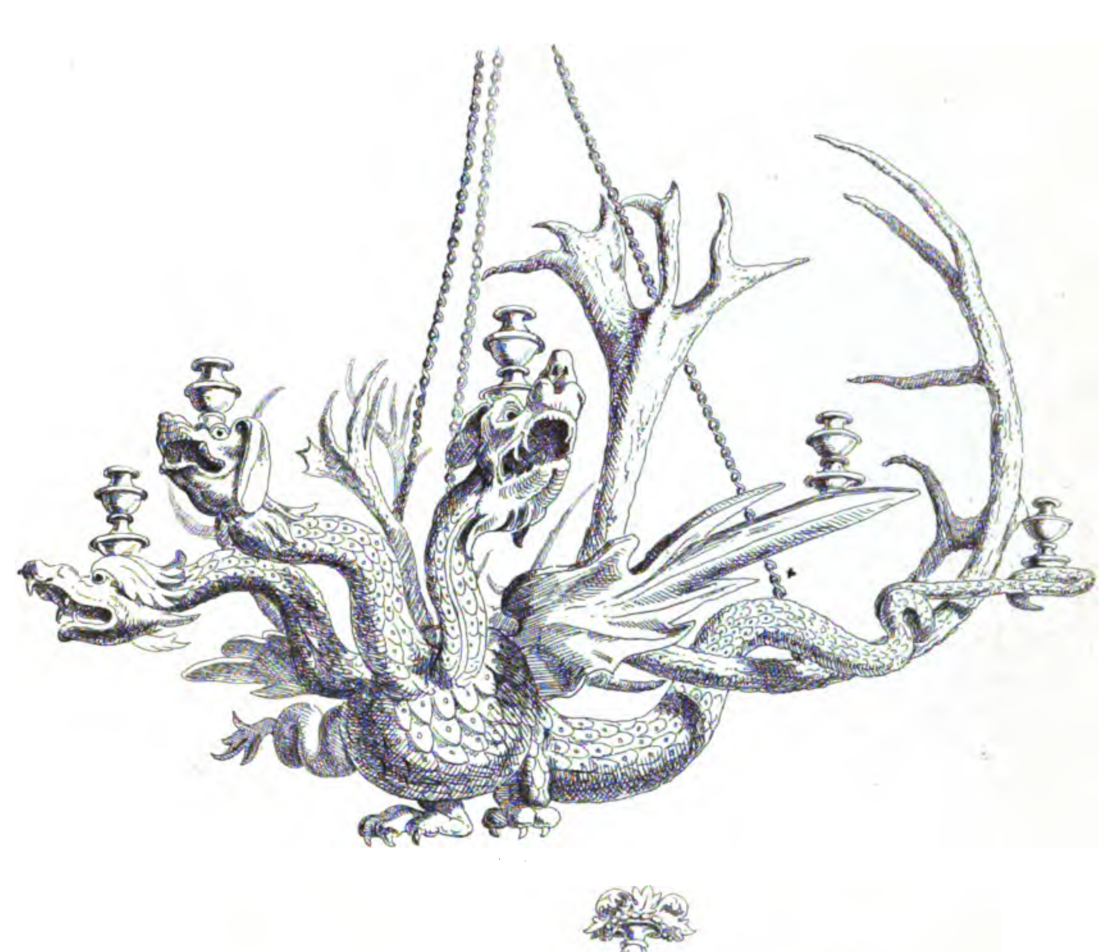


Kronleuchter.

vom sechszehnten Jahrhundert.

Kronleuchter aus Hirschgeweihen und bemalten Schnitzwerken zusammen zu setzen war im 16. bis 17. Jahrhundert eine sehr beliebte Sitte und viele Denkmäler dieser Art haben sich erhalten. Namentlich wurden Rathhaussäle damit ausgeschmückt, da sie für Kirchen weniger passten und für die kleineren Räume der Privathäuser zu gross waren. So befindet sich unter Anderen auf dem Friedens-Saale des Rathhauses zu Osnabrück ein solcher Leuchter mit einem ungewöhnlich grossen Geweihe, dessen Träger die Königin Christine von Schweden selbst soll geschossen haben. — Die Schnitzwerke, welche mit den Hörnern stets so verbunden sind, dass sie das übrig gebliebene Stück des Schädelknochens verbergen, stellen die manigfachsten Dinge dar, bei den von uns abgebildeten eine phantastische Drachengestalt und eine in einen Fischschwanz auslaufende Frau mit einem Wappenschilde. Im germanischen Museum befindet sich ein solcher Leuchter, der einen Engel als Zierath trägt; Frauengestalten im Kostüme der Zeit kommen am häufigsten vor. Die eigentlichen Lichtträger sind auf manigfache, oft sehr sinnreiche Weise angebracht. Bei dem zu oberst abgebildeten Leuchter, welcher im Schlosse zu Glaishammer bei Nürnberg sich befindet, stehen jene auf den Köpfen sowie auf Flügel- und Schweifspitzen des Ungeheuers. Bei dem unteren gehen vom Geweihe messingene Arme aus. Der oben erwähnte Engel trägt eine Fackel und das damit verbundene Geweih umgibt in völliger Rundung ein durchbrochen verzierter Eisenreif, auf welchem die Lichter aufgesteckt werden. Die Holzschnitzereien sind gewöhnlich bemalt und vergoldet. — Der Drache ist am Leibe silbern mit rothen, und am Schweife grünlich schillernd mit goldnen Tupfen. Die Flügel sind innen silbern und aussen röthlich. Die Frau trägt eine rothe Haarhaube mit Goldbesatz, eine weisse Halskrause und ein blaues Kleid mit rosarother Unterlage. Der Schild ist ohne Wappenbild und hat nur ein rothes Feld mit goldner Einfassung; der Fischschwanz ist hellgrün.





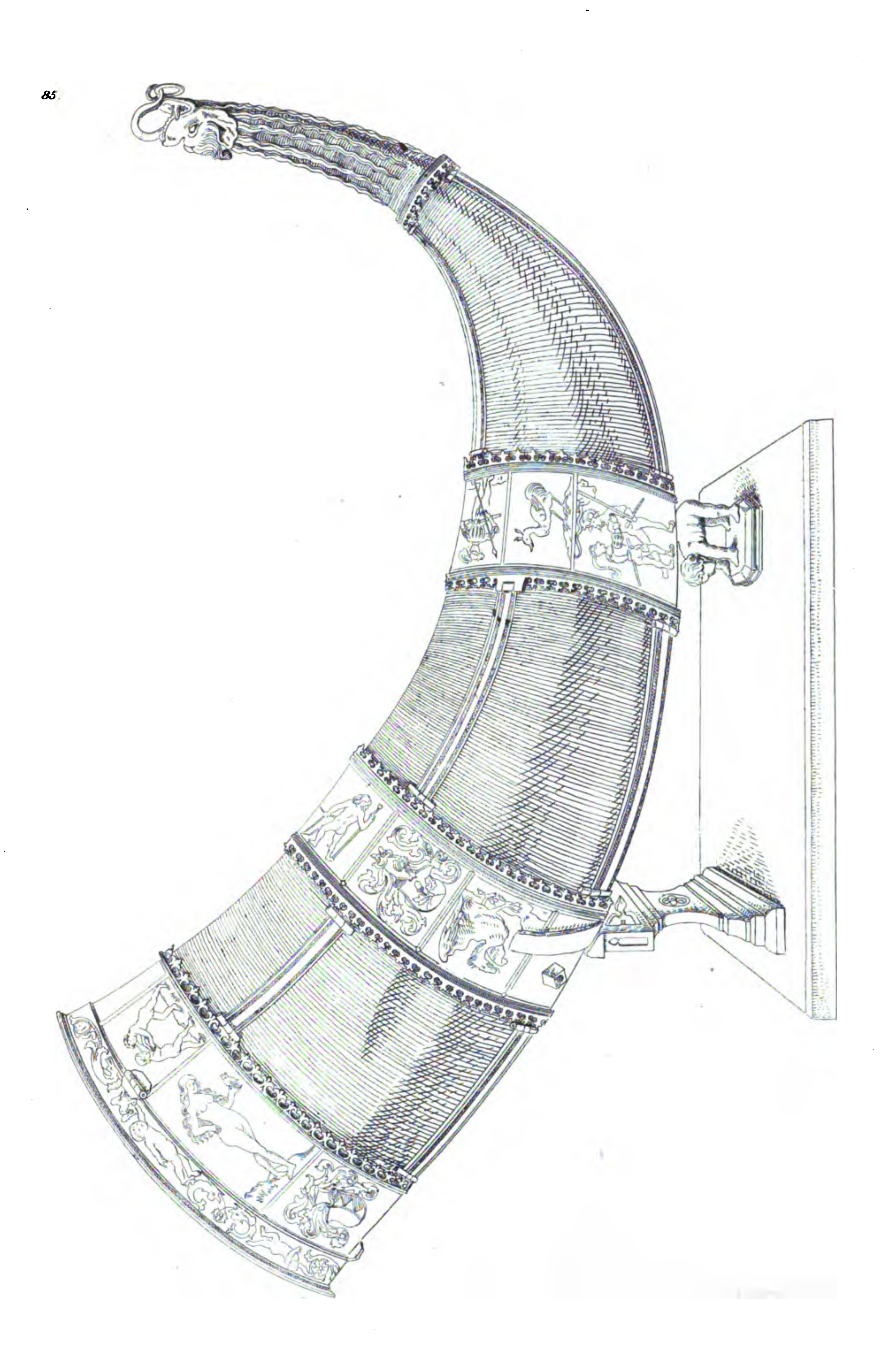


Trinkhorn vom Anfange des 16. Jahrhunderts.

Bei der grossen Vorliebe der germanischen Stämme für Trinkgelage, die wir schon aus dem frühsten Alterthume kennen, wundert es uns nicht, wenn wir bemerken, wie bei ihnen von jeher Trinkgefässe eine grosse Rolle spielten. Da man nicht nur liebte ungeheure Quantitäten des Getränks vor dem Munde zu haben, sondern auch einen Ruhm darin setzte, dieselben mit einer gewissen Gewandtheit und Kunst auszuleeren, so gab man zu diesem Zwecke vor den begränzten und einfachen Formen, die man lange aus Glas und andern Stoffen nur herzustellen wusste, den grossen gewundenen Hörnern einen Vorzug, die nicht nur viel fassten, sondern auch zur Handhabung ein gewisses Geschick forderten. Man stattete sie nicht selten auf's Kostbarste aus, namentlich mit Beschlägen von edlen Metallen, die ihrer Seits wieder mit eingravirten oder ausgetriebenen Arbeiten verziert waren. Ein solches Horn, dessen Mittheilung wir der Güte Sr. Erlaucht, des Grafen v. Giech aus dessen reicher Familiensammlung auf Schloss Thurnau verdanken, zeigt nebenstehende Tafel in verkleinertem Maassstabe. Es misst an Länge etwa 1', gehört also nicht zu den grössten, aber sicher zu den schönsten und kostbarsten, welche uns aus alter Zeit erhalten sind. Das Horn selbst ist glänzend schwarz und fein polirt, die Beschläge sind von vergoldetem Silber. Die eingravirten Verzierungen sind nach unsern Begriffen nicht gerade geschmackvoll, aber nichts desto weniger charakteristisch für ihre Zeit. Statt der früher vorherrschenden kirchlichen Embleme finden wir Wappen angebracht, die das wachsende Familienbewusstsein für jene einschob, statt der biblischen und legendarischen Darstellungen Scenen und Figuren aus dem gewöhnlichen Leben oder aus der altclassischen Mythologie, deren Studium damals eben in Schwung kam. Was die abenteuerlichen Vogelgestalten betrifft, so lässt sich schwer entscheiden, ob sie noch als Erinnerungen an ähnliche Darstellungen im 14. Jahrhundert oder bereits als Resultate des neu erwachenden Studiums der Naturwissenschaften aufzufassen sind. Das Horn ruht auf einem verzierten Fussgestell, das es zugleich als Tafelaufsatz bekundet, was jedoch nicht hinderte, dass bei feierlichen Gelegenheiten daraus getrunken wurde.



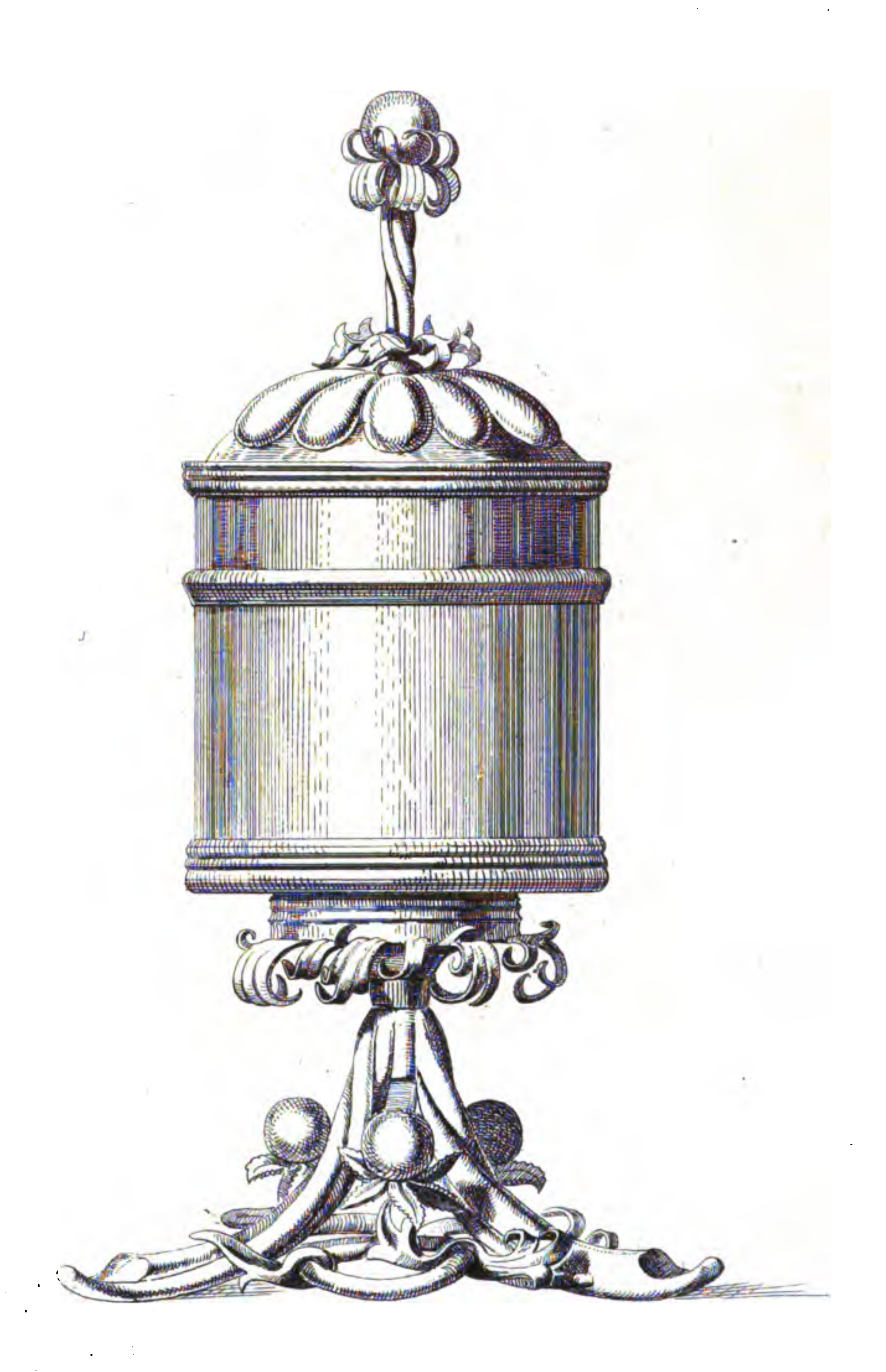
85.



Becher vom 16. Jahrhundert.

Wir haben schon Gelegenheit gehabt zu bemerken, wie die Verarbeitung edler Metalle in früherer Zeit mit der Kunst selbst in näherer Verbindung gestanden, ja dass einzelne Zweige derselben, wie die Kupferstechkunst, recht eigentlich daher ihren Ausgang gefunden. Ganz gewöhnlich war es, dass Goldschmiede sich auch auf anderen Gebieten der Kunst versuchten und manche der bedeutendsten Künstler, wie es ja von *A. Dürer* bekannt ist, begannen als Gold- und Silberarbeiter ihre Laufbahn. Die Gründe dieser Erscheinung liegen in der allgemeinen Stellung, die damals Kunst und Handwerk fast auf demselben Boden einnahmen und sind leicht erklärlich. Auffallender könnte es scheinen, dass die Goldschmiedekunst länger sich in Blüthe und in den Händen tüchtiger, origineller Meister erhielt als die eigentliche Kunst selbst. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an geräth diese sehr ins Kleine und Flache, während unter den Bearbeitern edler Metalle und anderer Stoffe, wie Elfenbein u. s. w. die Namen bedeutender Meister und Leistungen von solchen fortwährend sich mehren. Wir erinnern hier nur an *Wenzel Jamnitzer* in Nürnberg. Es ist, als ob das Material selbst seinen Einfluss auf den Menschen soweit ausgedehnt, dass es den Geist fortwährend in Spannung gehalten und es nur in würdiger Weise zu behandeln genöthigt habe. Obwohl im Allgemeinen der Geschmack auch auf diesem Gebiete sich der herrschenden Richtung der Zeit anschliesst, so zwar, dass für Becher im Anfange des Jahrhunderts gewöhnlich die ausgetriebenen Buckel, das sogen. Passigtwerk, später mehr die architektonischen Formen der Renaissance in Anwendung gebracht werden, so sind doch durchaus freie Bearbeitungen dieser Hauptformen, stete Abwechslung und ein Reichthum geschmackvoller, sinniger Erfindungen überall zu bemerken. Ein Beispiel der letzteren giebt auch der nebenstehend abgebildete Becher, der in den Sammlungen des germanischen Museums sich befindet und eine der Hauptzierden in seiner Abtheilung bildet. Derselbe ist seinem Hauptbestandtheile nach von vergoldetem Kupfer; das eigentliche Gefäss ein eingesetztes venetianisches Glas von sehr starkem, aber krystallreinem Stoffe. Auf dem Boden des Glases befindet sich gemalt das Wappen der *Oelhafen*, zum Zeichen, dass es aus dieser alten Nürnberger Patrizierfamilie stammt. Der überaus zierliche Fuss setzt sich aus knorrig gewundenen Stämmen zusammen, die von drei Seiten her nach oben zu einer abgestumpften Spitze sich vereinigen und unten von dünneren Ranken mit Blättern und Beeren durchflochten sind. Dieselben wachsen als abschliessende Zierde aus dem Deckel wieder hervor. Die Arbeit des Ganzen ist nicht mit ängstlicher Sorgfalt, vielmehr mit vollkommener Freiheit und Sicherheit ausgeführt. Nichts daran erinnert an unsre heutige Chablonenarbeit; jedes einzelne Blättchen hat seine besondere Lage und Form.





Glaspokal und Steinkrug

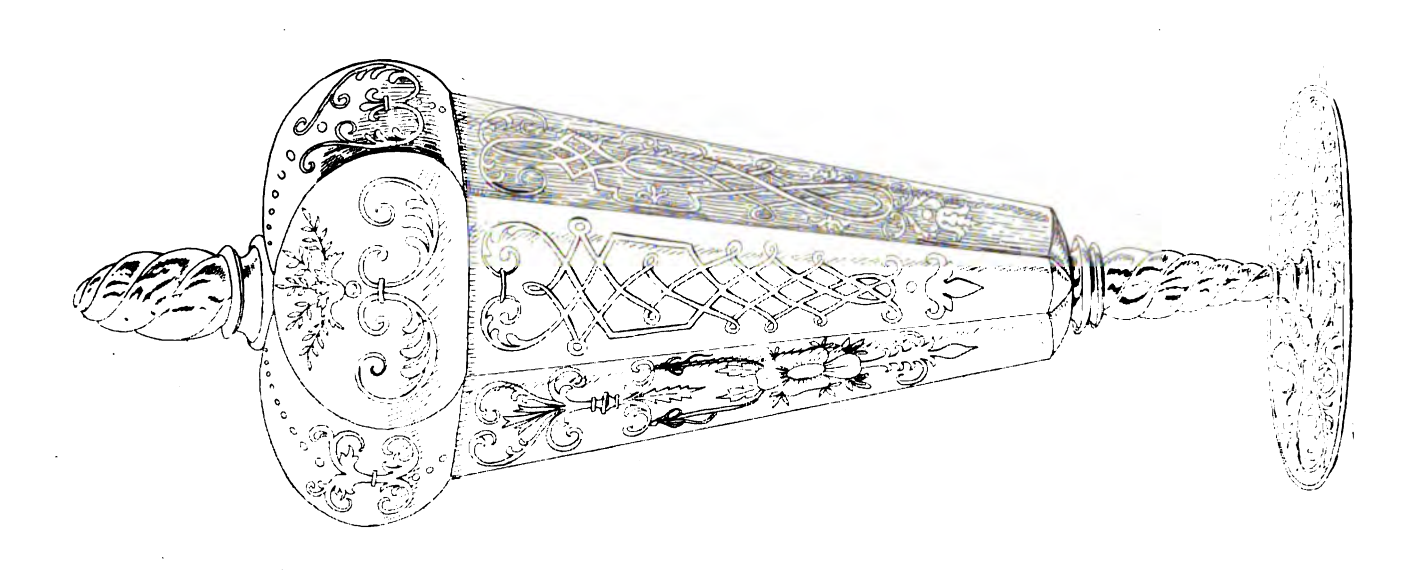
vom 16. Jahrhundert.

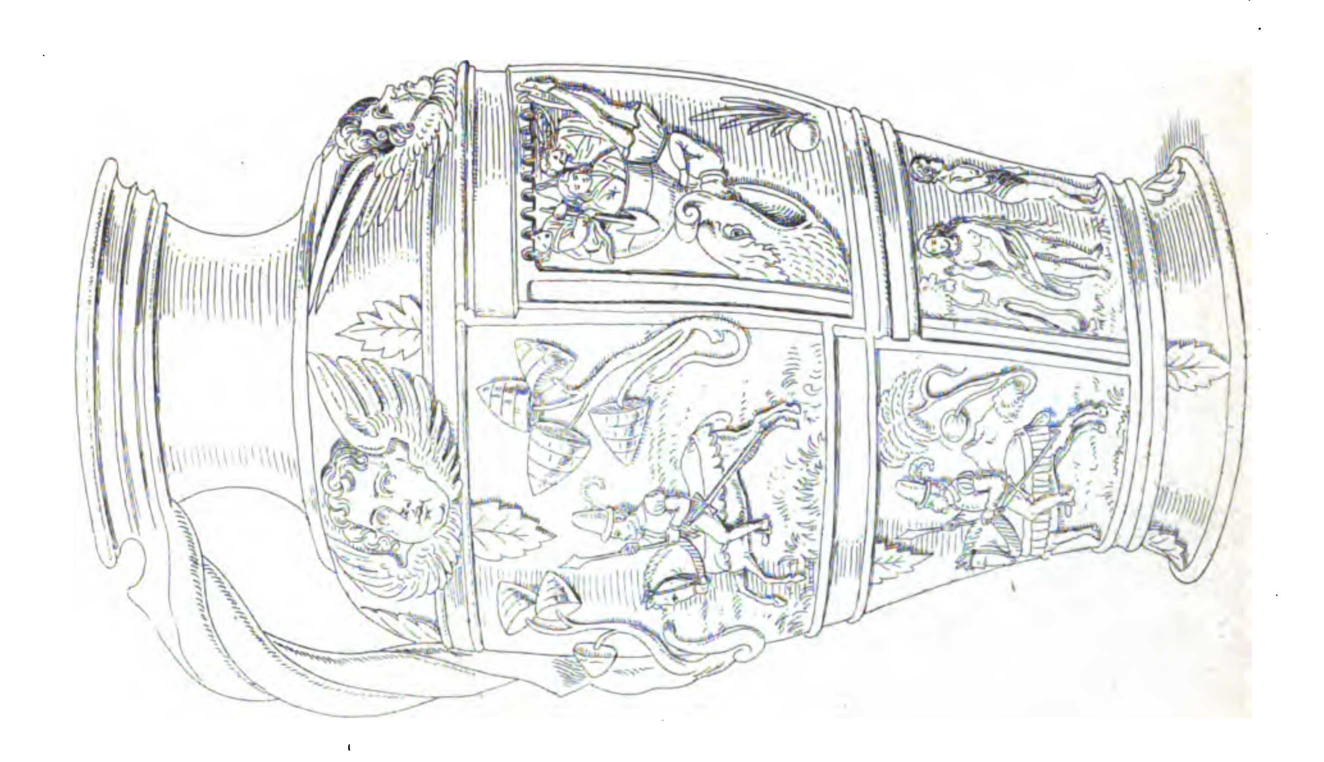
Vorzüglich waren es die venetianischen Fabriken, welche die Länder des übrigen Europa's im sechszehnten Jahrhundert mit feinen Gläsern versorgten. Venetianische Spiegel, Trinkgefässe u. dgl. gehörten zu den Kostbarkeiten der reichsten Familien; als man anfing, Glas von der Güte, wie das genannte, zu Fensterscheiben zu verwenden, war die Republik längst von der Höhe ihrer Macht und Industrie herabgesunken. Frühzeitig wurden zwar auch schon in Deutschland Trinkgefässe aus Glas gefertigt; aber lange bestanden sie aus halbsolidickem, dunkelgrünen Glase, mit Patzen und Rosetten besetzt; im 16. Jahrhundert begannen sie sich etwas zu lichten, doch nie erreichten sie die Weisse der venetianischen. Auch in der zierlichen Form kommen sie diesen nicht gleich. Man hat von dort her Trinkgeschirre in Gestalt von Muscheln, Blumenkelchen und andern artigen Erfindungen, oft zwar bereits an die Barockformen der späteren Zeiten streifend, doch stets vom Zauber einer gewissen Anmuth und Eleganz umspielt. In Deutschland ging man von der Gestalt des Cylinders oder umgestürzten Kegels selten ab, behandelte diese aber häufig in phantastischster Weise brachte Vertiefungen oder Erweiterungen an, liess das Gefäss in eine Anzahl enger Röhren auslaufen, die man oben wieder zusammen wand, und ergötzte sich mit anderen Spielereien, die vorzüglich darauf berechnet waren, den Trinkenden mit einem plötzlich hervorbrechenden Gusse oder sonst einem Scherze zu überraschen. — In Venedig verstand man es besonders, die Gläser durch feinen äusseren Zierrath noch mehr zu verschönern. Man umzog sie mit zierlichen Perlschnüren oder führte, wie es unsre Abbildung zeigt, im Innern der Masse geschmackvolle Zeichnungen von dünnen Fäden von Milchglas aus, fügte an passenden Stellen auch wohl einen leisen Hauch von Farbe hinzu. Die deutschen Humpen und Pokale zeichnen sich meistens durch ungeheuren Umfang aus, so dass unsre sonstige Kunde von der Trinklust unserer Vorfahren auch dadurch bestätigt wird. — Der venetianischen Gläser bemächtigte sich in Deutschland vorzüglich die Goldschmiedekunst, welche durch Ansetzung von Fussgestellen, Henkeln, Deckeln u. dgl. ihren Schmuck auf ihre Weise zu vervollständigen suchte, oft dabei aber wieder in unglücklicher Weise fehlgriff. So befindet sich im germanischen Museum ein venetianischer Becher, schön wie eine leicht sich aufschwingende Welle. Ein deutscher Goldschmied hat ganz passend als Fuss eine goldene Urne hinzugefügt, aus der jene hervorzuspringen scheint; aber in ganz unnatürlicher Weise lässt er die Urne von einem springenden Rosse getragen werden.

Der abgebildete Krug ist deutsche Arbeit, wie sie vorzüglich am Rheine, doch auch in Nürnberg und anderen Gegenden gefertigt wurde. Er ist bemalt, mit dunkelblauem Grunde und farbigen Darstellungen in halberhabener Arbeit.



87.





Die Verzierungskunst der Renaissancezeit.

Der Kunst erging es wie der Menschheit selbst gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts. Beide waren zur Erkenntniss ihrer eigenen Kraft durchgedrungen; beide suchten sich zu emancipiren und wollten nicht ferner aus der Scholle, daran sie bis dahin gehaftet, emporwachsen, vielmehr sich nun nach eigener Einsicht regieren. Beide erfassten den Inhalt, der bis dahin natürlich in ihnen sich entfaltet hatte, als bereit liegenden Stoff, und begannen, ihn mit Bewusstsein weiter zu verarbeiten. Die Ornamentik, welche die alten, bereits zu voller Entwicklung gediehenen Formen nicht weiter führen konnte, musste sich nach neuem Grundstoff umsehen, um ihn zu weiterem Schmucke auszubilden. Dieser fand sich, wo auch das Leben für seinen Fortgang reiche Nahrung genommen hatte, in den ornamentalen Ueberlieferungen des Alterthums. Zwar hatten auch diese schon zu ihrer Zeit die höchste Ausbildung erfahren und man vermochte jetzt zunächst nicht mehr, als sie nachzuahmen. Man fasste sie sogar nicht einmal mit richtigem Verständnisse auf und bildete sie vielmehr um als weiter. Die eigentlich verzierenden Theile der antiquen Kunst verloren sich bald ganz; man behielt nur die einfachsten Elemente der Architektonik, den horizontal liegenden und aufrecht stehenden Balken und ähnliche Figuren, wie sie als Schwelle, Säule, Architrav, Giebelbekränzung u. s. w. vorkommen, und fand in diesen einen ausreichenden, weiter zu verarbeitenden Stoff. In gewisser Beziehung war hierin auch Mehr geboten, als wovon die gothische Kunst ausging. Denn diese war, wie wir gesehen, aus der weit inhaltärmeren Linie und Parallele entsprungen. Hier lag ein weit gewichtigerer Stoff vor; es kam nur in Frage, ob die gleichen Kräfte vorhanden seien, ihn zu bilden.

Die Geschichte, die hinter den Ergebnissen steht, gibt hierauf entschieden verneinende Antwort. — An Kräften zwar fehlte es nicht; doch waren diese eben für etwas Wichtigeres, als für Kunstleistungen, aufzuwenden. — — Indess ist es merkwürdig, zu beobachten, wie die Natur des Volkes zum guten Theile noch in den alten Gründen ruhte, und die Kunst, obwohl sie nun mit ganz anderem Stoffe hantirte, ihrer alten Weise treu blieb. Im Allgemeinen war der Charakter der gothischen Kunst, das naturgemässe Wachsen, Aufspriessen und Erblühen aufgegeben; doch die treibende Kraft war noch nicht erloschen. Die Querbalken z. B., wie wir von ihnen Thüren und Fenster aus der Renaissancezeit umgeben finden, verlassen bald ihr starres, geradliniges Beharren, womit sie im classischen Alterthum ihren Raum und Zweck erfüllten. Die blosse Umgränzung und einfache Ausfüllung des Raumes genügt dem bewegteren Lebensgefühle der neueren Zeit nicht. Das Starre beginnt sich zu regen, das Mathematische sich lebendig zu bewegen. Die geraden Balken winden und krümmen sich; es scheint fast, als ob sie die Weise der früheren Zeit nachahmen und aufsteigen wollten. Aber sie gewinnen nicht die Richtung nach oben; sie streben mehr in's Weite oder begnügen sich, auf dem ihnen angewiesenen Raume ein buntes Spiel auszuführen. Die Bewegungen werden im Laufe des Jahrhunderts immer lebhafter, die Verschlingungen manigfaltiger und künstlicher; auch treten andere Verzierungen, wie Blumen und Fruchtgehänge u. dgl., damit in Verbindung. Doch bleibt das Grundelement der Ornamentik immer die Balkenform mit ihren Parallel-Flächen und Linien.

Als Beispiel dieser Verzierungskunst geben wir einen damit ausgestatteten Becher aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der in sauber ausgeführter Federzeichnung im germanischen Museum sich befindet. Das zu beiden Seiten des Bechers bemerkbare Monogramm W I könnte auf den berühmten Nürnberger Goldschmied W e n z e l J a m n i t z e r bezogen werden, wenn es nicht, was häufig vorkommt, als Fälschung später aufgesetzt ist.



W I

Salzfass vom 16. Jahrhundert.

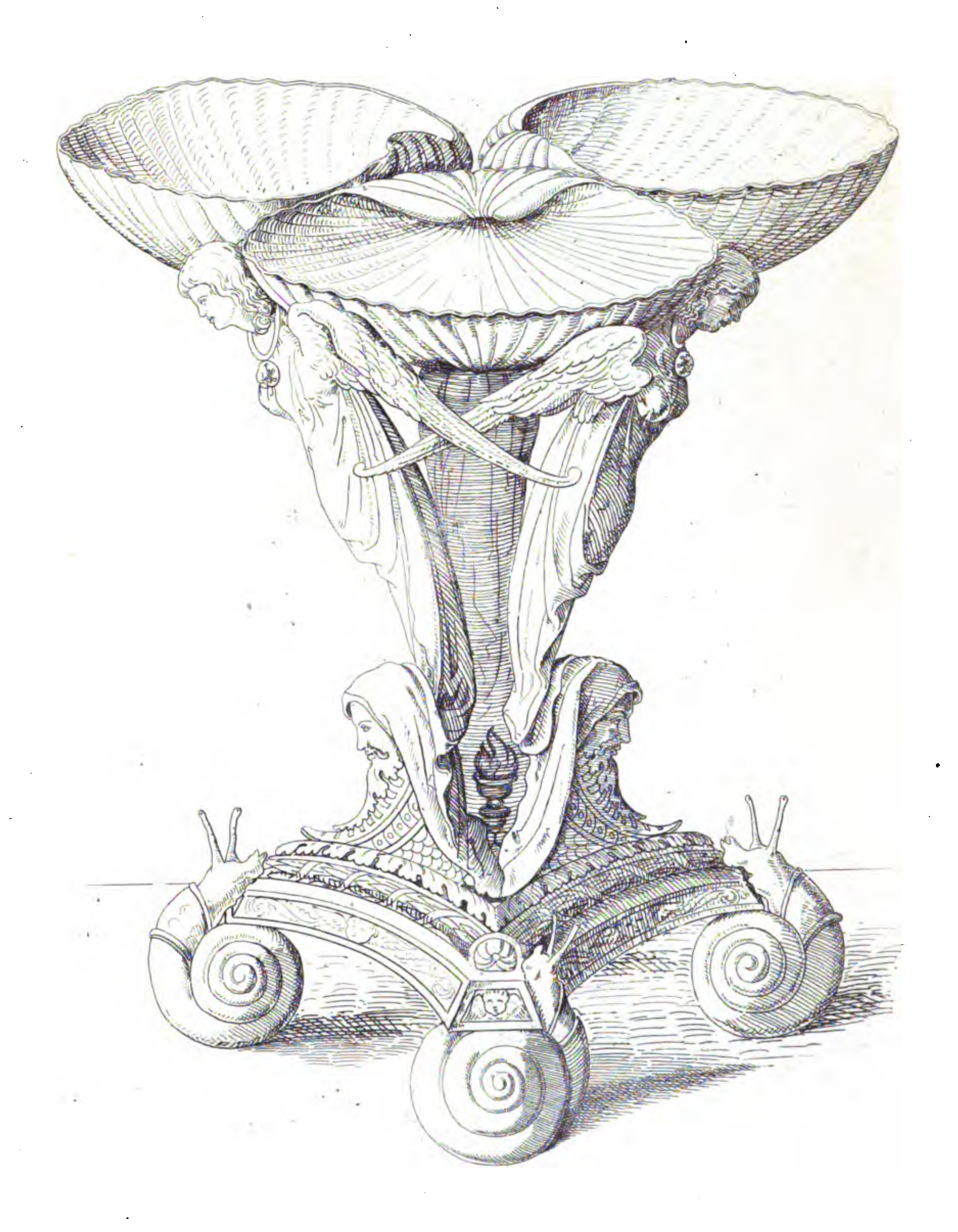
Die Bibliothek der Universität Erlangen bewahrt in ihrem reichen Schatze alter Handzeichnungen neben vielen anderen Seltenheiten auch eine Anzahl von Entwürfen für kostbare Hausgeräthe, namentlich Becher, Kannen und andere Trinkgeschirre, von denen einige von Meisterhand ausgeführt und mit den Buchstaben W. I. bezeichnet, ohne Zweifel von dem berühmten Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer herrühren. Die Menge dieser Handzeichnungen lässt einen bedeutsamen Blick in das Treiben des damaligen Gewerbstandes thun und erklärt uns den unnachahmlichen Reiz, den die Denkmäler jener Zeit noch auf uns üben. Offenbar sind die Entwürfe von denselben Meistern erfunden und gezeichnet, die nach ihnen auch die Geräthe in edlen Metallen oder anderen Stoffen ausführten. Wie die Erfindung von ihnen selbst ausging, so machten sie sich den Gedanken, der jener zu Grunde lag, während des Zeichnens und durch dasselbe noch lebendiger und er trat während der Ausführung des Werkes immer reiner und kräftiger hervor. Es entstand ein Kunstwerk im besten Sinne des Wortes, einheitlich, lebendig und in bestimmter Form sprechend. Wir aber arbeiten nach fern hergeholten, unverstandenen Mustern, hinter denen eine handwerksmässige, dürftige Ausführung meistens noch zurück bleibt. Die Zeichnung des von uns abgebildeten Salzfasses befindet sich ebenfalls am angegebenen Orte, gehört jedoch nicht zu den gerühmten Entwürfen, sondern ist offenbar der Versuch eines nicht vollkommen kundigen Zeichners nach einem vor ihm stehenden Geräthe. Dieses letztere war offenbar schöner als die hie und da fehlerhafte Zeichnung, die wir jedoch nicht verschmäht haben, aufzunehmen, weil sie noch genug von der Eigenthümlichkeit des Originals erkennen lässt und einen sonst selten vorkommenden Gegenstand vorführt.

Dieses Gefäss, dessen drei muschelförmige Behälter offenbar bestimmt waren, Salz, Pfeffer und noch ein anderes Gewürz aufzunehmen, war ohne Zweifel von edlem Metalle oder mit Vergoldung ausgeführt, die Muscheln entweder natürliche oder von Metall oder Glas nachgeahmt, was beides in jener Zeit vorkommt. Als den Styl der Verzierung erkennen wir sogleich die Renaissance, doch ist bemerkenswerth, wie in die dem classischen Heidenthum entlehnten Elemente, woraus das Ganze zusammen gesetzt ist, das christliche Element der als Karyatiden dienenden Engel eingefügt worden.

Die Zeichnung ist im Originale nicht ganz vollendet, doch bei der Symmetrie des Ganzen leicht zu ergänzen gewesen.



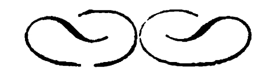
89.

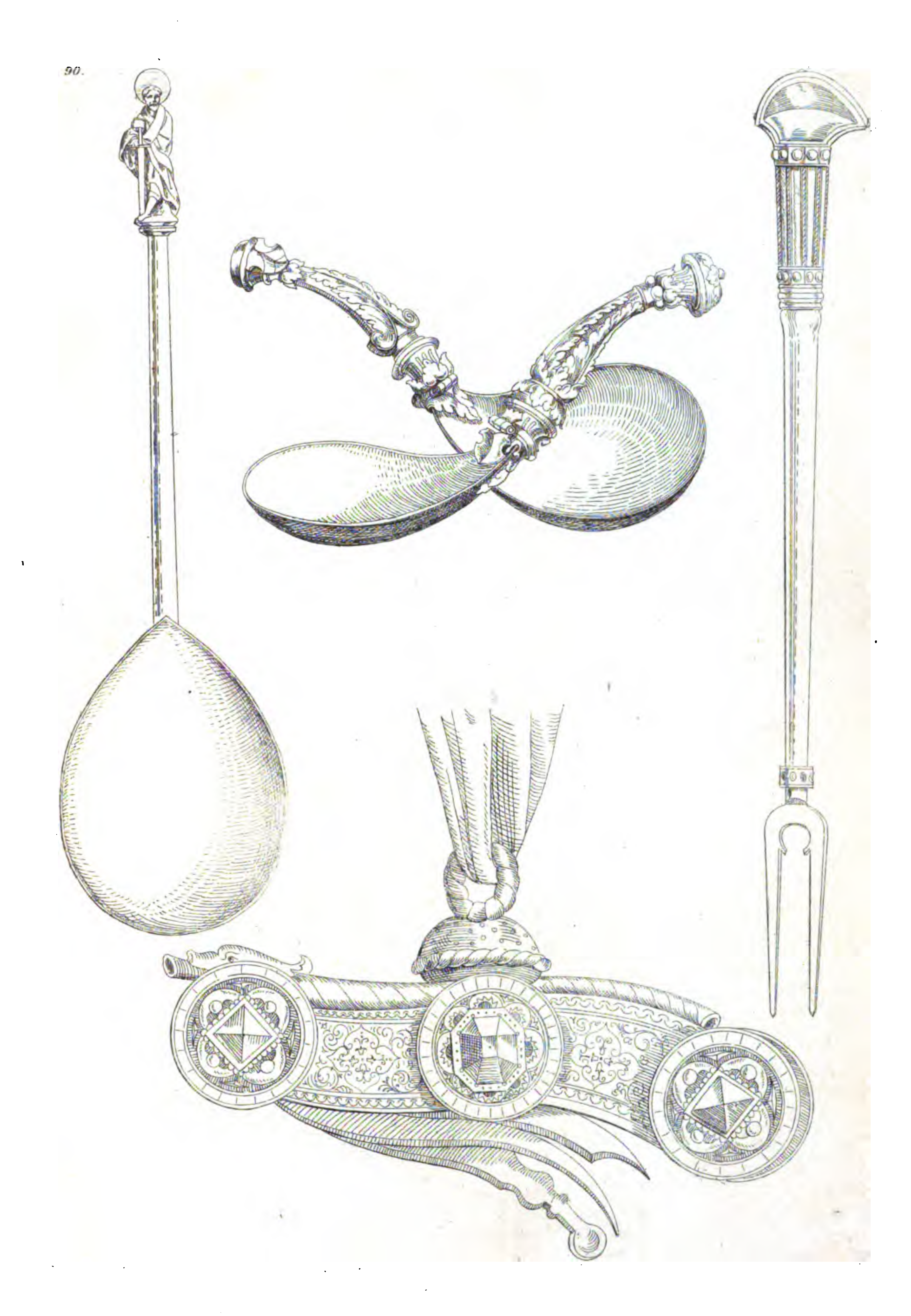


Essgeräthe und Messer

vom sechszehnten Jahrhundert.

Es sind nicht mehr als einige Jahrhunderte, dass die jetzt übliche Weise, be. Mahlzeiten die Speisen zu sich zu nehmen, in europäischen Landen allgemein in Gebrauch kam. Noch aus dem 15. Jahrhundert sind Andeutungen vorhanden, dass das Essen mit der Hand selbst in den höheren Schichten der Gesellschaft nichts Ungewöhnliches war. Doch haben wir uns hievon keine so widerwärtige Vorstellung zu machen, wie die Sache sich gestalten würde, wenn wir uns jetzt unsrer Essgeräthe entledigen wollten. Die Speisen, so weit sie mit der blossen Hand zum Munde geführt wurden, waren mehr oder weniger so zubereitet, dass dieses geschehen konnte, oder man hatte Vorrichtungen, um Gabel und Löffel zu ersetzen. Flüssige Speisen, wie Suppen u. dgl., wurden in kleine, unsern Tassen nicht unähnliche Gefässe gefüllt und getrunken. An den Messern auf Abbildungen bemerken wir häufig Häkchen und Spitzen, die statt der Gabeln gedient zu haben scheinen. Man ass auch kleinere Stücken gebratenen Fleisches von den Spiessen weg, an welchen es zubereitet war, und diese Bratspiesse scheinen den ersten Anlass zur Erfindung unserer Gabeln gegeben zu haben. Diese waren im Anfange offenbar einzinkig, wie eine solche Gabel sich noch in den Sammlungen des germanischen Museums befindet. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch hat die vorherrschende Form von Gabeln nur noch zwei Zinken. Interessant ist es zu bemerken, wie bei den Löffeln die Hand sich mehr und mehr vom Teller entfernt. Die frühesten, die wir aus dem 14. Jahrhundert kennen, haben noch ganz kurze Griffe an den runden Mundstücken. In den drei nächsten Jahrhunderten erreichen die Stiele noch nicht die Länge der unsrigen; im 16. Jahrhundert sind ganz kurzstielige Löffel, wie die beiden von uns abgebildeten, noch sehr gebräuchlich. Ihre abwechselnde Form und der Luxus, mit dem sie, wie andere Essgeräthe, häufig ausgestattet wurden, scheinen noch darauf hinzudeuten, dass wir mit noch nicht allzulange in Aufnahme gewesenen Geräthen zu thun haben. Die Mundstücke waren an Löffeln noch häufig von Buchsbaumholz; auch von Horn, Agat, Perlmutter, Muscheln, welche letztere man vorzüglich zum Einnehmen von Arzeneien brauchte; doch kommen auch Löffel von massivem Silber, nicht selten vergoldet, vor. Die beiden oberen gekreuzten Löffel sind nach einem Kupferstiche von *Heinr. Aldegrever*, die zur Rechten stehende Gabel nach einem Originale im germanischen Museum gezeichnet. Diese ist von Messing und stark vergoldet, am Griffe mit Perlmutter und rothen Steinen ausgelegt. Wenn der Griff abgeschraubt ist, entdeckt man im hohlen Stiele der Gabel eine kleine Zange, die jedoch wenig zu umfassen vermag und deren Gebrauch nicht klar sich herausstellt. Der gegenüberstehende Löffel trägt die Figur eines Heiligen auf der Spitze des Stiels, wie sie häufig vorkommen. Das Original von Silber befindet sich ebenfalls im germanischen Museum. Das unten abgebildete Messer, welches oben Ring und Band hat, um es umzuhängen, ist aus *Bartisch „Augendienst,"* 1588, entnommen. Diese Art von Messern, daran wir auch einen Ohrlöffel bemerken, war im 16. Jahrhundert sehr in Gebrauch und wurde ebenfalls mit der Ausstattung ihrer Schale oft grosser Luxus getrieben.



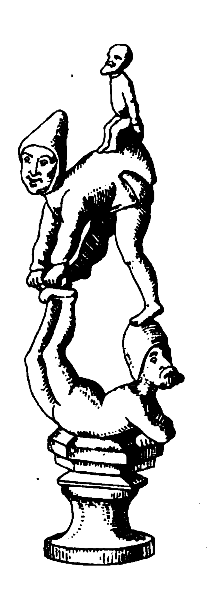


Schachfiguren vom 16. Jahrhundert.

Bei der weiten Verbreitung, die das Schachspiel über den ganzen Erdkreis erhielt, lässt sich denken, dass es manigfache Abänderungen erfuhr. Jedes Volk suchte es seiner Nationalität anzupassen. Man vereinfachte oder vervielfältigte die Schwierigkeit des Spiels, vermehrte oder verringerte die Zahl der Felder und Steine und gab letzteren verschiedene Bedeutung und Namen, indem man ein Bild der jedesmaligen Staatsgliederung darin auszudrücken strebte. Auch in Deutschland gab es neben und nach einander verschiedene Spiele und die Figuren wandelten ihren Charakter. Es kommen unter verschiedenen Benennungen Schachspiele mit 64, 96 und mehr Feldern vor. Wie früher die Stelle des heutigen Läufers durch einen Bischof, die des Springers durch einen Ritter eingenommen wurde, haben wir schon bemerkt. Statt der Bischöfe kommen auch königliche Räthe vor; der heutige Thurm ward häufig als Elephant, im national-deutschen Schachspiel jedoch als Gesandter und Stellvertreter (Vitzthum) des Königs in ritterlicher Tracht dargestellt. Im Allgemeinen hatte bis in's 16. Jahrhundert hinein jeder Stein seine individuelle Gestalt; die gedrechselten Figuren gewannen erst später die Oberhand. Selbst die Bauern, früher Venden genannt und als Dienstleute betrachtet, waren unter sich verschieden an Namen und Charakter. Meister Ingold, der um 1450 über das Schachspiel schrieb, führt unter den Venden einen Arzt, Apotheker, Pförtner, Koch, Jäger u. s. w. auf.

Die von uns abgebildeten, im germanischen Museum befindlichen Schachfiguren sind sämmtlich aus Holz geschnitzt und gehören der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Welche Stelle sie einst im Spiele eingenommen haben, lässt sich schwer entscheiden, da sie zum Theil in der phantastischen Weise der Zeit behandelt sind. Die obere Zusammenstellung von drei Figuren könnte auf den Springer rathen lassen; die beiden unteren stellten vielleicht Bauern dar, die, wie angeführt, auch verschieden gebildet wurden. Die untere Figur zur Linken erinnert auch an den sog. Schleich, der auf dem grösseren Spiele mit 96 Feldern vorkam und als Narr vorgestellt wurde. Näheres über dieses, wie über andere Arten des Schachspiels findet man bei Massmann: Geschichte des mittelalterlichen, vorzugsweise des deutschen Schachspieles.





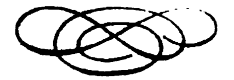




Spielkarten vom 16. Jahrhundert.

Die deutschen Karten blieben auch im 16. Jahrhundert ihren Grundelementen nach dieselben, die sie früher gewesen und die sie auch heute noch sind; nur in ihrer Ausstattung passten sie sich dem allgemeinen Charakter der Zeit an. Die einzelnen Blätter wurden mit allerlei Darstellungen versehen, die nicht grade zu den Kartenbildern gehörten. Es ist aber ein Zug, den wir recht gern bemerken, dass der blosse abstracte Reiz des Spiels nicht allein zum Vergnügen ausreichte, sondern dass auch andere Empfindungskräfte, wie die ästhetische Anschauung in Anregung gesetzt sein wollten. Nur dürfen wir uns von diesem ästhetischen Geschmacke keine zu hohe Vorstellung machen. Es ist der Geschmack Derjenigen, welche die Karten am meisten brauchten, vorzüglich der Landsknechte, Bauern und gemeinen Leute, der sich hier ausspricht. Derbe Witze, ja obscoene Darstellungen sind das Meiste, was vorkommt. Wir haben zu unserer Abbildung vier Blätter der zahmsten Art aus einem Spiele gewählt, das im germanischen Museum sich befindet und in der Juli-Nummer des Anzeigers f. K. d. d. V. 1857 weitläufiger besprochen ist.

Interessant würde es sein zu wissen, mit welchen künstlichen Spielcombinationen Bauern und Landsknechte des 16. Jahrhunderts Witz und Glück versucht haben. Aber sie sind mit den Trommelfellen und methbesudelten Kneiptischen zu Grunde gegangen und nur eine Anzahl von Namen ist übrig geblieben, die nicht sicher zu deuten sind.

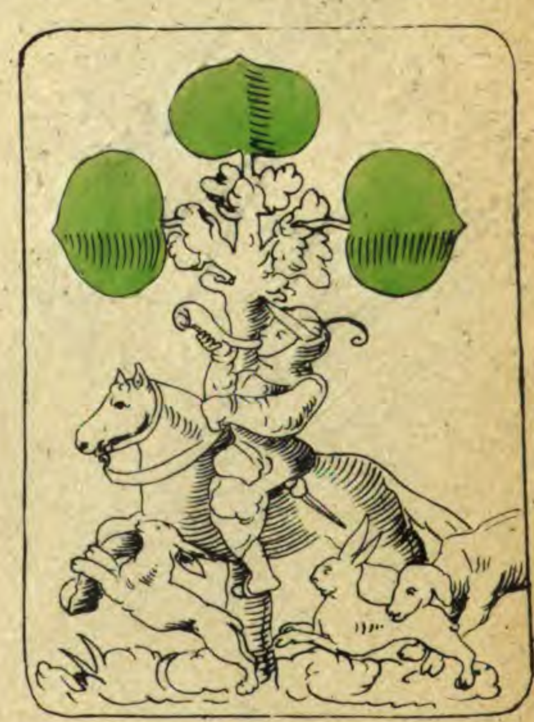



92.






X



Aufzug der Schönbartläufer zu Nürnberg im Jahre 1539.

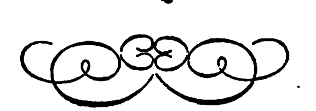
Wie bekannt und schon erwähnt, gehen Mummenschanz und Fastnachtsscherz bis früh in's Mittelalter zurück und sind wahrscheinlich Ueberlieferungen aus heidnischer Zeit. Daher mag sich auch der religiöse Charakter schreiben, den sie anfangs festhalten; aber es lag in ihrem Wesen, dass sie bald ganz auf das Gebiet des Profanen hinüber traten. Zu den berühmtesten Festen dieser Art gehört das sogen. Schönbart-, richtiger Schempartlaufen*) zu Nürnberg.

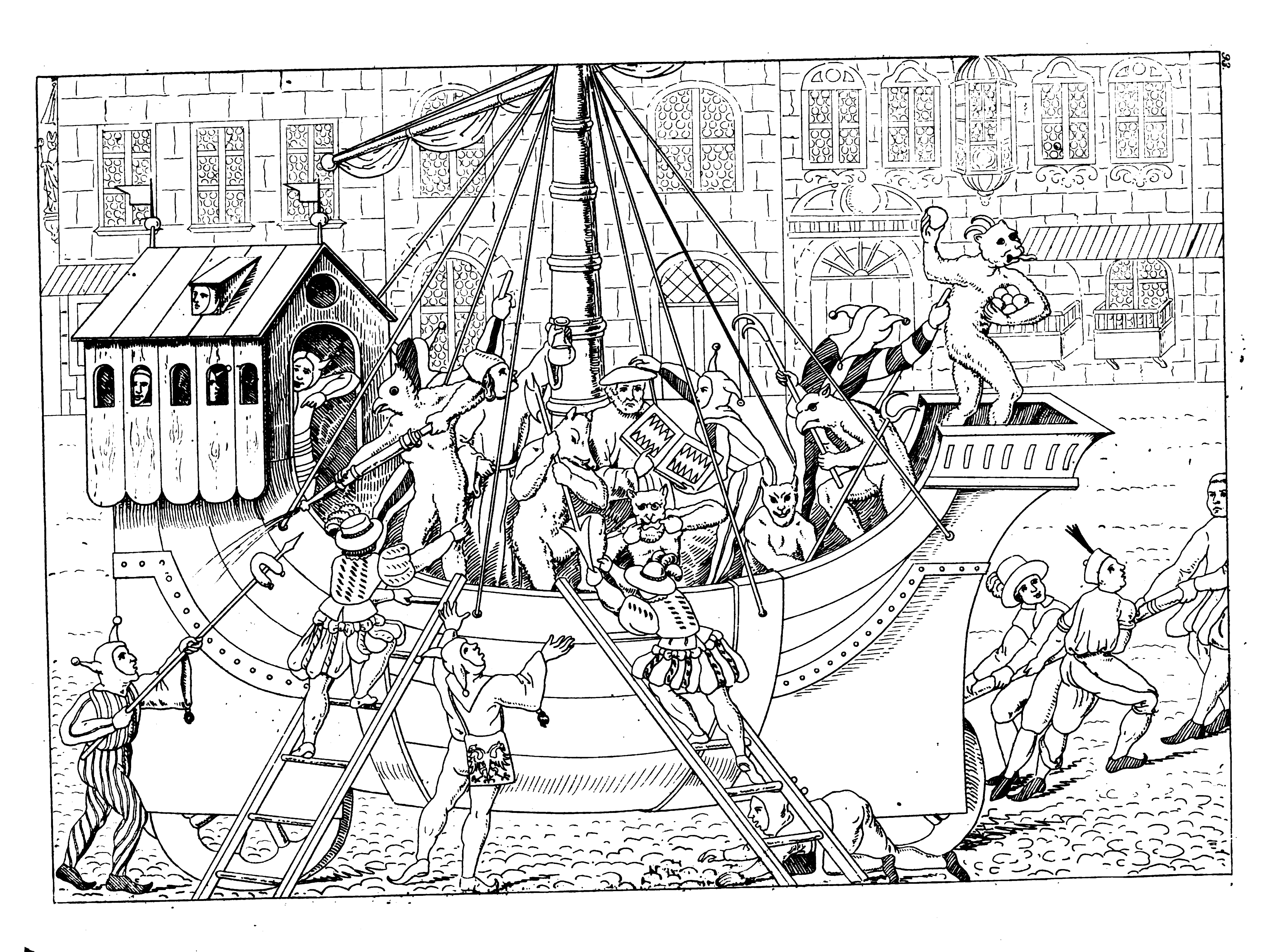
In den Streitigkeiten Kaiser Karls V. mit Günther von Schwarzburg um die Herrschaft theilte sich, wie das ganze Reich, auch die Bürgerschaft von Nürnberg in Parteien, indem der Rath auf Seite des Ersteren trat und der grösste Theil der Gewerke für Günther aufstand. Es kam zur förmlichen Empörung, in Folge welcher der Rath vertrieben wurde. Als aber nach dem bald erfolgten Tode des Gegenkönigs die Ruhe wieder eintrat, vollzog Karl über die Stadt ein strenges Gericht und setzte den Rath in seine alten Rechte. Einigen Gewerken, welche sich am Aufruhre nicht betheiligt hatten, wie namentlich den Metzgern und Messerschmieden, verlieh er das Recht, besondere Fastnachtsspiele und Umzüge zu halten. Diese waren das genannte Schönbartlaufen, das vom Jahre 1348 bis 1537 mit einigen Unterbrechungen alljährlich gefeiert ward. Zur Leitung des Festes wurde ein Hauptmann, bisweilen auch zwei, aus den patrizischen Familien gewählt, welche als Abzeichen ein Fleischermesser oder einen grünen Strauch, öfter noch beides zugleich führten. Alle Theilnehmer des Festes erschienen in phantastischer Kleidung und so viel möglich in Masken. Man zog tanzend und Possen treibend durch die Strassen; Schmausereien und Trinkgelage fehlten nicht. In den ersten Zeiten waren Scherz und Vergnügen der Improvisirung jedes Einzelnen überlassen, später vereinigte man sich zu bestimmten Schauspielen, die meistens sehr einfach und ohne tiefen Sinn, doch hinreichend im Stande waren, in jener aufgeweckten Zeit die Zuschauer zum Lachen zu reizen. Ein solches Spiel sehen wir auf nebenstehender Tafel vom Jahre 1539, dem letzten, in welchem die Schönbartläufer umzogen. Man hat ein Schiff gebaut, das auf verdeckten Rädern fortgezogen wird und von einer Anzahl buntfarbiger Teufel und den gewöhnlichen Genossen derselben, Doctoren und Schwarzkünstlern, besetzt ist. Auch Narren mit der Schellenkappe befinden sich darunter. Das Schiff wird von aussen angegriffen, von der Besatzung vertheidigt; die endliche Ueberwindung der letzteren bildete wohl den Glanzpunkt des Spieles, das wahrscheinlich mit abwechselnden Zwischenfällen an verschiedenen Orten der Stadt sich wiederholte. Aehnliche Aufzüge bildete ein grosser Vogelheerd, der auf einem Schlitten gezogen wurde und auf dem Frauen alte und junge Männer in Narrenkleidung fingen, ferner eine grosse Kanone, aus der Narren, Teufel und alte Weiber geschossen wurden. Zweimal zogen auch nachgebildete Elephanten umher, die ähnlich besetzt waren, wie unser Schiff.

Diese Spiele gaben zu Abbildungen häufig Anlass, und sowohl die Hauptleute der Schönbartläufer wurden in dem Costüme, das sie getragen, dargestellt, wie auch die Tänze und Aufzüge, welche sie angeführt hatten. Im germanischen Museum finden sich mehre Handschriften, welche mit mehr oder minder gut ausgeführten Malereien die Schönbartläufer von Jahr zu Jahr vorführen. Unsere Abbildung ist ein Theil eines grösseren Einzelblattes, eben daselbst befindlich. Ueber dem Schiffe befindet sich noch ein grosser Mastkorb, der mit Musikanten besetzt ist, den mit abzubilden jedoch der Raum verbot.

---

*) Schönbart ist eine spätere Entstellung des alten Schempart und fälschlich von Schön und Bart abgeleitet. Die Masken der Schönbartläufer hatten für gewöhnlich keinen Bart. Unter der langen Reihe von Hauptleuten kommt nur eine Ausnahme vor. Das Wort ist von Schema, Gesicht, Maske abzuleiten, woher auch Schemen. Part ist vielleicht aus fart, Farth, verändert.



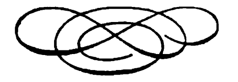


Thronsiegel Kaiser Maximilians II.

Thronsiegel, auch mit allgemeiner Bezeichnung Majestätssiegel genannt, heissen diejenigen grossen Siegel der Kaiser, auf welchen sie selbst in ganzer Figur, auf dem Throne sitzend dargestellt sind. — Schon Karl der Grosse führte sein Bildniss auf dem Siegel, welches augenscheinlich den antiquen geschnittenen Steinen nachgeahmt ist, aber offenbar auch schon Portraitähnlichkeit bezweckt. Es kommen unter den Karolingern sogar wirkliche Gemmen aus dem Alterthume vor, die mit neuer Umschrift umgeben und als Siegel gebraucht wurden. Die ersten Nachfolger der letzteren liessen sich im Brustbilde darstellen, meistens mit Schild und Lanze bewaffnet. Der Kaiser in ganzer Figur, mit Scepter und Reichsapfel thronend kommt nachweislich zuerst unter Heinrich II. vor. Diese Art von Siegeln wurde seitdem beibehalten; sie gestalteten sich immer reicher an Umfang und Schmuck; die herrlichsten Kunstwerke liegen unter ihnen vor. — Wir geben in Originalgrösse das Thronsiegel Kaiser Maximilians II. (1565—76), auf dem wir den Siegelführer in voller Portraitähnlichkeit auf einem in Renaissancestyl verzierten Throne erblicken, mit dem kaiserlichen Ornate angethan. Unter dem Thronhimmel halten zwei Greife einen Schild mit dem Reichsadler und der Kaiserkrone darüber. Auf der ersten Stufe des Thrones lagern zwei Engel mit einem Schilde unter der erzherzoglichen Krone zwischen sich, in welchem die Wappen von Oesterreich und Burgund vereinigt sind. Zu beiden Seiten des Thrones halten zuoberst zwei Adler mit dem Heiligenscheine (nicht Greife, wofür sie von Anderen irrthümlich gehalten werden) die Wappen von Ungarn und Böhmen.*) Darunter befinden sich vier Löwen mit den Wappenschildern von Spanien und Dalmatien. Die Umschrift befindet sich auf einem doppelten Bande und lautet: MAXIMILIANVS. II. D(ei). G(ratia). ELEC(tvs). ROMA(norvm). IMPERA(tor). SEMP(er). AVG(vstvs). AC. GER(maniæ). HVNGARIE. BOHE(miæ). DALMA(tie). CROATIE. SCLAVO(rum) RAME. SERVIE. GALITIE. BOSNE. LODOMERIE. CVMANIE. BVLGARIEQ. REX.

---

*) Beide Schilde tragen die Königskrone; der Löwe auf dem einen ist bekrönt und doppelt geschwänzt; kann also nur das Wappen von Böhmen und nicht, wie Römer-Büchner meint, das habsburgische bedeuten.



94.


MAXIMILIANVS·II·D·G·ELEC·ROM·IMPER·A·SEM·
AVG·AC·GER·HVNGARIE·BOHE·DALMA·CROATIE
SCLAVO·RAME·SERVIE·GALLITIE·BOSNE
IODOMERIE·CVMANIE·BVLGARIEQ·REX

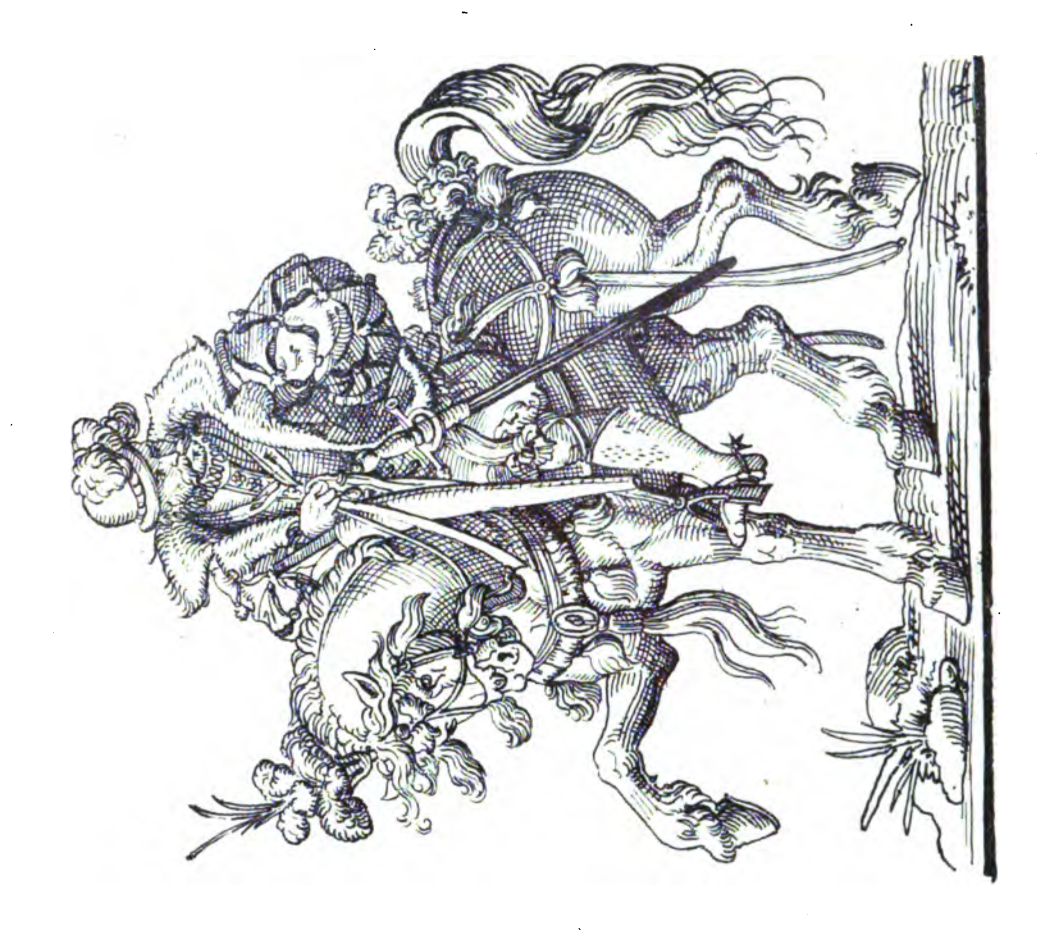
Reiter und Reiterin

aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Es ist bereits bei der „Frauentracht aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ darauf aufmerksam gemacht worden, wie in dieser Zeit, da der Sturm der reformatorischen Bewegungen sich gelegt hatte und der Eifer sich in dogmatische Zänkereien und Moralpredigten verlief, auch auf dem Gebiet der Trachten gegen die Freiheit, Manigfaltigkeit und Ausgelassenheit der Reformationsperiode eine Reaction sich erhob, welche die Kleidung verhüllender, enger, aber auch steifer und unschöner machte. Der Einfluss der spanischen Herrschaft, der spanischen Grandezza und jenes gezierten, phrasen- und complimentenreichen Gesellschaftstones, welcher uns in der Carricatur des *Don Quixote* und aus der reichen spanischen Romanliteratur bekannt ist, lässt sich dabei nicht verkennen. Die Auswüchse deutscher Moden, „das Zerflammte, Zerhauene und Zerschnittene,“ die Ausgeburten, wie sie die Phantasie der Landsknechte ersonnen hatte, waren Franzosen und Spaniern ein Greul; sie hatten sich aber dennoch dieser im Anfange des Jahrhunderts allgemein herrschenden Richtung nicht entziehen können und sie nur in ihrem Sinne umgestaltet. Statt des massenhaft ausgebauschten Stoffes, der in der Pluderhose den höchsten Triumph gefeiert, hatten sie die Glieder mit dicken Wulsten umlegt, wobei die Schönheit durchaus nicht gewonnen hatte. Selbst die Frauenkleidung musste dieser Mode huldigen, und die erhöhten Schultern und die Ausweitungen des Reifrocks brachten Missgestalten zu Stande, welche im 18. Jahrhundert nicht überboten worden sind. — Der Einfluss dieser spanischen Mode, welcher sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland geltend machte, ist bei unserm Reiterpaar nicht zu verkennen. Es sind facsimilirte Copieen zweier Holzschnitte von *Jost Amman*, welche sich befinden in „*Insignia s. Caesareae majestatis principium electorum ac illustrium familiarum addito cuique carmine octastico ab J. A. Leonicero. S. Feyerabend. 1579*“, welches in einem schön colorirten Exemplare sich im german. Museum befindet Der Reiter trägt einen kleinen, gelben spanischen Hut mit blauer und weisser Feder, wie er an die Stelle des früher allein gültigen Baretts getreten war. Der Schnurrbart ist stark und kräftig; dagegen ist der Haarwuchs an Kinn und Wange, gleich dem Haupthaar gestutzt, aus Veranlassung der steifen „Kröse“, welche hier übrigens noch nicht zur vollen Ausdehnung gekommen ist. Das grüne, enge, spitz über den Bauch heruntergehende Wamms ist vorn zugeknöpft. Ueber demselben trägt er eine mit hellbraunem Pelz gefütterte, violette Jacke mit weiten verzierten Aermeln. Es ist diese Jacke nicht gewöhnliche Tracht eines stattlichen Reitersmannes, wie ihn unser Bild zeigt, sondern statt ihrer vielmehr der kurze, meist ebenfalls pelzunterfütterte spanische Mantel, welcher, statt der Aermel nur mit Aermellöchern versehen, oder auch ohne dieselben auf der Schulter zu hängen pflegt. Das Beinkleid ist gelb, oben mit blauen Puffen oder Wulsten umgeben, die grossen Reiterstiefel lederfarben. Das reich geschmückte Riemenzeug des Pferdes ist hinten roth mit verschiedenfarbigen Quasten und Federn, vorn grün wie auch der Zaum in der Hand des Reiters, am Kopfe wieder roth. Die Scheide des Degens ist schwarz, der Knauf blau, das Heft silbern. — Die Reiterin sitzt im Sattel mit gelbem und darunter rothem Bügel auf langer blauer Decke mit gelbem Saum und blauer Quaste. Auf dem Haar, welches von einem gelbseidenen oder goldenen Netz zusammengehalten ist, trägt sie ein kleines spitzes Hütchen von weissen, rothen und grünen Streifen mit bunten Blümchen. Diese Damenhütchen von manigfacher und noch kleinerer Form, als sie unser Beispiel zeigt, kokett auf die Seite gesetzt, waren so beliebt, dass sie den Eifer der Sittenprediger gegen sich erregten. So sagte *Osiander* in einer Predigt (im Jahre 1586): „Und erstlich haben wir auss Welschland herausgebracht kleine Samatine Hütlin, die tragen die Weibsbilder, nicht zu bedecken das Haupt, sondern allein zur Zierd und Hoffart, die seind so klein, dass sie nicht den vierdten Theil des Haupts bedecken mögen. Und sihet eben als wann ein Weib ein Apffel auff den Kopf setzte und spreche: Das ist ein Hut.“ — Den Hals der Reiterin umgiebt die steife Krause, die in völlig gleicher Form von Männern und Frauen getragen wurde. Die Streifen des Leibchens und desgleichen die der Schulterpuffen sind carmoisin und grün; die engen Aermel, aus denen am Ellbogen ein freier, faltiger weisser Hemdstoff herausflattert, sind ebenfalls gestreift, blau, roth und gelb. Die Taille umgiebt eine in dieser Zeit gewöhnliche Schnur als Gürtel. Der Rock des Kleides ist carmoisin. Die kleinen weissen Manschetten entsprechen in ihrer Form, wie immer, der Halskrause. Das Riemenzeug des Pferdes und der sonstige Schmuck ist in den Farben dem des Reiters ähnlich. —



95.





Doctoren zu Pferd aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Der Tracht der Gelehrten, welche wir in der Portraitfigur des Leonhard Fuchs (s. diesen) aus der Zeit um 1540 kennen lernten, begegnen wir hier in der Periode von 1560 – 80. Wir erkennen die wesentlichen Elemente wieder, die damals und schon im 15. Jahrhundert die Kleidung der Gelehrten ausmachten, doch gemäss der Zeit in mannigfacher Weise umgestaltet. Die Kopfbedeckung, noch um 1500 eine ziemlich hohe, cylinderförmige Mütze, dann mehr plattgedrückt und baretartig, läuft hier in vier gerundete Ecken aus. Sie wird allmälig steif und hutartig. Dieselbe Form finden wir um diese Zeit auch bei der sogenannten Hauskleidung der Geistlichkeit. Gegen Ausgang des Jahrhunderts ward sie noch höher und steifer. Die Halskrause ist uns bereits in ihrer Entwicklung bekannt. Die pelzbesetzte Schaube ist wieder länger und talarartig geworden, gemäss der grösseren Gravität, welche der Gelehrtenstand und die Geistlichkeit nach der Reformation annahmen, wenigstens zur Schau trugen. Nur bei dem einen Reiter besteht dies Obergewand noch aus gemustertem Damast, bei den beiden anderen ist der Stoff bereits einfarbig. Später ward Schwarz die ausschliessliche Färbung. Der Pelz macht nach und nach dem Sammet Platz. Nur darin folgt die Schaube der allgemeinen, d. h. spanischen Mode, dass die Aermeln an den Schultern erhöht und ausbauschend ansetzen. Auch die früher so kurze Jacke hat sich, wie wir es bei dem einen Reiter bemerken, zu einem fast bis auf die Füsse reichenden Rocke verlängert, über welchem die Schaube wie ein Reisemantel sich ausnimmt. Die Pferde tragen die schmalen, aber lang herabfallenden Decken, wie sie bei feierlichen Aufzügen, worin wir unsere Doctoren uns begriffen denken müssen, seit jener Zeit lange sich im Gebrauch erhielten.




96.

